



لؤلؤ يموت بقلبه...

أخاف على كل مناضل وعلى كل وطني صادق، وعلى كل من يحس بجروح أمته، أن يموت بمرض غير مرض القلب، بالسرطان، أو بالكوليرا أو التيفيس، أو مرض الكلى، أو في حادث ماء، تدهسه سيارة، أو تسقط به طائرة.

وعندما بلغني نعي الشاعر المناضل رمز الإحساس الرهيف، في أمتنا، محمود درويش، قلت مني التساؤل حتى قبل استيعاب الخبر.

بأي مرض مات؟

بقلبه مات..؟

حمدت الله، وقلت ما قال نزار قباني، في حق جمال عبد الناصر:

قتلتك يا آخر الأنبياء، <http://Archivebeta.Sakhr.it>

بلغت أوضاعنا، مبلغاً لم يكن يتصوره أحد، الأمة جمعاء كتعاء، يقاد قادتها كالجمال المخصبة من أنوفهم، ويساقون حيثما شاء حدثهم.

أعلنت كفاحها، فانهزمت.

أعلنت عدم خضوعها بلأيات براقة، ثم انطفأت وانطفأت.

أعلن بعضهم الصمود والتصدي، وعقدوا مؤتمرات، ولهجوا بخطب حماسية رنانة، ثم لانوا. ثم هدنوا، ثم التحقوا بقافلة الجمال المنقادة.

حتى خيرتها، نخبتها، حاملة شعار:

فلسطين... كل فلسطين.

تأكلت فتأكلت، ثم تفتت.

أضحى فيها من يستعمل عبارات المقاومة أو التحرير، أو الرفض، أو
العودة، أو القدس الشريف عاصمة، خائناً.

يحاصر ويجوع، ويقتل، ويحرّض عليه.

أصبح دم الإخوة بديلاً لدم الأعداء.

أصبحت فلسطين، شبه ذكرى عن حلم جميل.

ألا إن الموت في الوطن العربي، لشاعر بغير داء القلب خيانة، فطوبى لك يا
محمود درويش، يا من قلت ذات يوم لفلسطين:

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن.

واسمح لي أن أضيف عبارة "الخونة"



الطاهر وطار

Wattar77@hotmail.com



.. بعض الإخلاص الثقافي فقط

== علي ملاح ==

ترسيخ الفعل الثقافي لا يمكن أن ينحصر في شخص أو مؤسسة، لأنه فعل شمولي وافر وصادق. وقد صنع الأفاضل من أبناء هذا الوطن واجهة لا شكوك فيها. تحتاج منا إلى بعض الإخلاص فقط لتكون ورقة مهمة في عنق هذا الجيل. وقد أمنا بهذه المهمة التي لا تسمح لنا بالتطاول على أقطاب الفعل الثقافي الذين جسّدوا الرؤية وصنعوا الحدث تلو الحدث. فكانوا وقود حركية ثقافية كان لها الدور الأمل في ترجمة الحياة الأدبية. ويكتفينا اعتزازاً أن نقدّم هذه الفعاليات على مرأى العالم بروح عالية.

لا أحد يمكنه التشكيك في دينوش مراك أو العربي بن مهيدي أو عيزروش أو لالة فاطمة نسور.. وهم عنوان حركة التاريخ في الجزائر الحديثة التي لتجسّد في رحاب الأمير عبد القادر.

والمثل فانه لا يمكن التشكيك في رجل حمل لواء الكلمة فكان منهم الشير الإبراهيمي ومحمد العبد ومفدي زكرياء. وكان منهم الطاهر الوطار وبوجنرة وين هذوقة، وكان قبلهم مولود فرعون ومحمد ديب وكاتب ياسين ورضا حوحو... هؤلاء وغيرهم رصيد لا ينضب رغم ما قد يحمله البعض على بعضهم.. إنهم المخزون الثري.. الذي لا يقدر بثمن.. تماماً مثل أهرامات مصر.. ولأنهم كذلك فهم بحاجة إلى مزيد من البحث والتحصيل والقراءة والنقد، لا من باب التشهير وإنما من باب التنوير والإفادة وقد رحل بعضهم وترك خلفه الكثير من الأسرار القابلة للنقاش. فهل هناك من يقدم رؤية في هذا الاتجاه؟

في سياق هذه الرؤية المتحفزة، نقدّم التبيين أعدادها المتتالية بثقة عالية منفتحة على كل المبدعين والباحثين بعيداً عن كل تحرش أو وصاية أو مصادرة. وما تحتاجه هو بعض الإخلاص فقط لمواصلة المشوار بثبات ومودة وإكبار ونضج في أوساط المتقنين في الجزائر وخارجها. إننا نحمل شهادة الحياة مع كل عدد. بعيداً عن كل تهويل، والغاية التي نطمح إليها هو ترسيخ مبدأ الرأي والرأي الآخر. بعيداً عن التزكيات غير العلمية وغير النزيهة.. بل ولا نشجع الآراء التي تصطاد وسط بحور الكلمة ما يعكر الوعي الثقافي والعلمي.. لأننا نؤمن باختصار بأن الفكر أوسع من أن يختزل في شخص. وهكذا جاءت رؤية المفكرين والمبدعين من أرسطو إلى أفلاطون إلى ابن سينا والكندي والأصناري والجرجاني امتداداً إلى ماركس وانجلز ومحمود أمين العالم وعابد الجايري مروراً بمحمد عبده وسيد قطب وطه حسين...

كل هؤلاء وغيرهم يمثلون قبساً فكرياً متعدد الفائدة. متنوع الرؤية غير محدود الأثر.. ومن يرى خلاف ذلك فهو خارج دائرة المعنى.. وللوسط العلمي والجامعي والأدبي أن يقول ما يقول.

لذلك كله.. تدعو مجلة التبیین إلى فتح النقاش العلمي والثقافي والفكري في هذه المسائل الجوهرية الحساسة الحضارية البعيدة المنطلق. لا تدفعوا ثقافتنا نحو العنف الثقافي اللامسؤول، ولا تتركسوا الثقافة الأحادية لأنها لا تكون. نحن مقتنعون أن الحياة تجربة والتجارب الغنية لا يمكن أن يغمرها النسيان أو الذوبان.. لا تشجعوا التآكل الثقافي، وثقافة الهدم، وافسحوا الطريق لحوار بين الأجيال دون تطاول أو مزايذة.. الثقافة الهادئة بيان التبیین.

ونحن نفتح الصدر الجمیل واسعا للمنازلات الفكرية لا يفوتنا إلا أن نذكر أن المخزون الذي بين أيدينا لا ينضب.

وبعيدا عن لغة القناع ندعو معكم جميعا بالرحمة لهذا النجم الذي أفل منذ مدة قصيرة.. وقد علمنا لغة الرقص عندما قال:

ذهب الذين تحبهم. ذهبوا

فإما أن تكون أو لا تكون

سقط القناع عن القناع

سقط القناع

ولا أحد

ARCHIVE

<http://www.alukah.net> إلاك في هذا المدى المفتوح للأعداء والنسيان

فاجعل كل متراس بلد

لا.. لا أحد

سقط القناع

عرب أطاعوا رومهم

عرب وباعوا روحهم

سقط القناع

هذه شجرة الشعر الوارفة التي غرسها شهيد الكلمة الهادفة محمود درويش.. الكبير في كل قصيدة، بل في كل جملة شعرية وفي كل صورة وفي كل إيقاع شعري وفي كل صرخة شعرية. ولا تملك التبیین إلا أن تضع إكليلا من الرحمة على روحه عبر قرائها جميعا. ومن خلال كل طاقمها وهيئتها المرجعية.

هوية الراوي في ثلاثية أحلام مستغانمي

أ. إيلي بلخير

قسم اللغة العربية وآدابها

المركز الجامعي العربي التجسي - تبسة

تقديم:

يروي البطل قصته بنفسه، ولكن في الأصل مع مسافة الزمن، ليس هو البطل تماماً، «ذلك أن الراوي هو من يتكلم في زمن الحاضر، عن بطل كائنه هو الراوي، وقد وقعت أفعاله في زمن مضى، أي لئن كان الراوي هو البطل، فإن شمة مسافة زمنية تنهض، مع السرد، بينهما، تنهض هذه المسافة بين ما كان الراوي، وما غذاه البطل أو بين البطل والشخصية (زمن ماضي)، والراوي (زمن حاضر)، إن المسافة الزمنية هي مسافة التحول، وهي أيضاً، مسافة العين التي تنظر في ما تجعله موضوعاً لرؤيتها، ولكلامها، وهي بهذا المعنى، مسافة تنهض عليها الذاكرة، وتسمح بإعادة النظر، والفتن والتقييم» (1). وبالتالي يجعل الراوي من شخصه الباطني، الذي يطل عبر مسافة زمنية ليحكي عن البطل في الحاضر، وهذا بمعزل عن سرد سيرته الذاتية، مستخدماً تقنية فنية هي الراوي بضمير المتكلم «أنا» تعطي له فرصة الحضور والمشاركة والتعليق والتفسير بشكل منعق فنياً، لأنه يتكلم من الداخل.

ولا يمكن المطابقة بين الراوي والكاتب حتى وإن قمص الأول له (أنا)، وليس ضمير المتكلم، وهو في الأول والأخير، شخص متخيل يمثل الكاتب وشخصه، ويجسد من جهة أخرى وجهة النظر التي يدعو إليها (2).

ويمكن أن يصنف الراوي بضمير المتكلم، ضمن ما يسميه النقاد بـ «الرؤية مع»، وذلك، لمشاركته في الأحداث، لأن أي جزئية من مجريات السرد، تصبح لصيقة بالأنسا/ الراوي ومصاحبة له، ويدل على تصهار كامل في الرواية، ولانماج في مكوناتها، أنه عازف ضمن

إن أهم ما في الرواية التي تكتبها المرأة هو أنها تحمل رؤيتها للعالم من حولها، وترصد جماليات بنائه للعالم التخيلي بعين أنثوية. حيث تكشف القراءة الأولى للثلاثية عن وعي الذات كمحفز للبحث عن الهوية الاجتماعية ومناقشة العراقيل والمعوقات التي تحد من فعالية هذا الوعي، بشكل واقعي ومباشر وفي مساحة لغوية عريضة تنطلق من منظور نسوي، وتعالج قضية المرأة بوصفها قضية اجتماعية ثقافية إنسانية، بحث فيها عن ذاتها ووجودها وحركيتها وقيمتها الإيجابية، بعد أن سلطت الضوء عن مأساتها، وأنساق تمزيقها وضياها واختراها. على مستوى الذات، والصراع لإثبات الهوية الاجتماعية.

ولأن سؤال الهوية من الأسئلة للصيقة بالمرأة ذات مبدعة، وبطلة فاعلة، وفكر منتج، فثأوية ليست كياناً يعطى دفعة واحدة وإلى الأبد أنها حقيقة تولد وتنمو، وتتكون وتتغير، وتشيع، وتعاني من الأزمات الوجودية والاستلاب. ولا يمكن الإمساك بها، أو إبرازها إلا في خضم العلاقات الاجتماعية والثقافية المتصارعة أو المتداخلة، حتى يمكن أن تتجلى في صيغ واضحة، وترسم في أشكال محددة. ومن ثم وجدت الكتابة الروائية فرصتها، لتسجيل حضورها المختلف والجديد، في إبراز الصوت الأنثوي للبطلة ككيان مستقل، له موقف، وفكر ورؤية للعالم. وهنا يكون البحث عن هوية الراوي وأنماط السرد في الثلاثية، والمنظور الذي أطر هذا النص.

(المذكر)، وهيمنة صورته في المنظومة الروائية، على صورتها هي، ولكن هذه السيادة الصورية، أو التقنية ما هي إلا خدعة لغوية أو استعارة جمالية لفكرة الصراع على مراكز القوى بين المؤنث والأخر المذكر، إنها نوع من الاستتراج الأنثوي الذكي، تتعلم به ممارسة فعل (القتل) الرمزي بالكتابة، من الذي سجنها وقتلها في التاريخ الثقافي العريض وفرض عليها شروطه وقوانينه "لأننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص، الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم، واستلنا بهواء نظيف" (6) وهنا صوت الراوي المذكر، ينزاح عن المركز ويكتفي بالتقديم، وإدارة الكلام يومها تذكرت حديثا قديما لنا، عندما سألتك مرة.. لماذا اخترت الرواية بالذات وإذا بجوابك بدعش.

قلت يوما بابتسامة، لم أدرك نسبة الصدق فيها من نسبة التحايل: كان لا بد أن أضع شيئا من الترتيب الداخلي وأخلص من بعض الأثاث القديم، إن أعماقتنا أيضا في حاجة إلى نفض، كأي بيت نسكته، ولا يمكن أن لقي نوافذي مغلقة، هكذا على أكبر من جبة" (7)

لا يعرف الراوي كل شيء على الشخصية، وإلا لما أصيب بالدهشة من جوابها، لقد اكتفى بطرح السؤال، لا من أجل تشييط حوار بينه وبين البطلة/ حياة، بل سؤال لا يملك الإجابة عنه حقاً، ويشغل مداركه وحواسه، ولهذا كان مبهوراً بها، غير منتظر لهذا الجواب.

ودلالة أن الملفوظات في هذا المقطع، محملة بإشعارات جمالية توحى بصوت المؤنث (ترتيب/ أثار/ نفض/ نوافذ) وصورة نوافذي مغلقة، استعارة مكنية توحى بالوجدان والقلب، تؤكد لها كلمة (أصافنا)، وهو معجم متشعب بروح الأنثى متعلقة للنقص، والترتيب وبما أن الذات كاتبة مبدعة، فهذا الفعل معادل موضوعي، لعملية الإبداع الفني التي تقوم مقام ترتيب البيت لدى الأنثى العادية.

الجوقة، وممثل ضمن الممثلين "فالأنا إن يجعله فاقداً لوضع المؤلف، ومكتسباً لوضع الشخصية" (3)؛ والراوي في الثلاثية، هل يشير إلى خصوصية الذات المؤنثة؟ ونظرا للعلاقة العضوية بين الراوي بضمير المتكلم وبين الذات الكاتبة، هل يمكن أن نرصد هوية المؤنث، من خلال رصد علامات مبوثة، تظهر بشكل ضمني أو صريح عبر صوت الراوي المتكلم في الرواية.

وللإجابة عن هذا السؤال الهاجس، نلتصم خطوة للتوصل للمجسدة لهذا النمط من الرواية (الراوي بضمير المتكلم) وهو الشكل الطاعى.

1- ذاكرة الجسد/ تخفي الراوي:

يروى الراوي في ذاكرة الجسد بضمير المتكلم "أنا" ويشارك في الأحداث إنه شاهد حاضر في النص هو المركز وبقية الشخصيات تدور في فلكه فحين يتكلم الراوي عن (أنا) فهو يقدم كلماته وأفكاره ومشاعره، وقد يتعد قليلا لينقل لنا كلمات شخصيات أخرى تشترك معه في تطوير الأحداث التي يرويها" (4)

الراوي البطل (خالد بن مطوبال) مثقف ومسيح تشكيلي، يتوجه بالحكي إلى السمرات (حياة) بضمير المخاطب، إذ يقوم بدور الراوي وحياة بدور المروي له، أما المروي فهو الخطاب الذي يروي، ويحدد روايته عبر الذاكرة أي ذاكرة الجسد، فخالد الراوي/ البطل، يروي لحياة رواية تعرف أحداثها، لأنها عاشتها معه، إنها الكاتبة (الحلم) تسلم القيادة سوريا للبطل/ الفعل، كي يحكي عنها، ويخبر قصتها ويعرب عن أفكارها، ومشاعرها فجعلته موضوعا، بعد أن كان واضعا ومؤلفا للمواضيع.

لقد وظفت الكاتبة لحسام، الصوت المذكر (الراوي) وفق شروطها وقوانينها هي في لعبة الكلمات ألم كنت تتلاعبين بالكلمات كمدائنك، وتتفرجين على مقعها علي وتسعين سرا.. بالدهاش الدائم أمامك، وانهارها بقدرتك المذهلة في خلق لغة على قياس تناقضك" (5)، وفي ذلك إشارة على وعي الكاتبة، وترتيبها المسبق، لظهور الراوي

والراوي يتذكر ويسرد الحكاية، ويترك مسافة، بينه وبين الكاتب، وبينه وبين الشخصية، هو حاضر وشاهد، وفي علاقته بين الأول والثاني، يريد أن يحتفظ بصوته مستقلاً، لا يريد أن يكون الكاتب الذي سقط ذاته على من يروي عنهم، ولا يرغب في الذوبان من هم موضوع سرده، يرغب في البقاء على الحياد(8)، ولا ينفرد بالقول بعيداً عن الشخصية، التي يحكي حكايتها، أنها تطل معه من نافذة واحدة، ويعطي لها الفرصة المشاركة بالصوت أو بالسكوت «أضفت بعد شيء من الصمت... في الحقيقة كل رواية باجحة، هي جريمة ما ارتكبتها تجاه ذاكرة ما.. وربما تجاه شخص ما، نقلته على مرأى من الجميع بكاتم صوت، ووحدة يدري أن تلك الكلمة الرصاصية كانت موجبة إليه...» (9) فإن كانت شهر زاد قد سيطرت على السرد، ورواية الحكاية، في ألف ليلة وليلة، وكانت براعتها في فن القول منجاة لها وأبنات جبلها من القتل، بينما تنهض «كلمة» هنا كمعادل موضوعي للحياة والخلود، يختفي هذا المدلول هنا، ليظهر التقيض (الكلمة-الرصاصية)، (الرواية-القتل).

وكانت رواية ذاكرة الجسد منزلة على طريقة الفرسان، وجها لوجه، رصاصية مقابل رصاصية، الراوي خالد بن طوبال، يحكي عن حياة، الكاتب، وعن روايتها منعطف النسيان، وكرد على النسيان، تنهض الذاكرة، كشاهد على اختلال المعايير لأن بالذاكرة نعيد صياغة الواقع، ووضع أفعال الآخرين موضع مسائلة. والتفسير وفق المنظور التاريخي، ينشئ الراهن المعاش بما يحمل من قيم وأفكار وإنجازات.

يفضح الراوي خالد الهوية المتوارية للمؤنث المتخفي وراء حجاب اللغة، «لم تترك ليست القناع، فقط لترويج لبضاعة في شكل كتاب، أسميتها "منعطف النسيان" بضاعة قد تكون قصتي معاً، وذاكرة جرحي» (10)، يحمل هذا النص تعارضاً ضمناً بين النسيان والذاكرة وتبرز سلطة المؤنث وخصوصيته، وإن ليس قناع (الذكورة)،

واستعارت صوته، وهذا ما وهب السلطة السردية نكهتها المميزة(11) بين الخفاء والتجلي، والنسيان والذاكرة، القتل والخلود، تبرز الذات الكاتبة، من خلال العلاقة بين الثنائيات المتعارضة، وقد أخبرنا بذلك الراوي من قبل، (خلق لعبة على أساس تناقضك)، والتي جعلته يتحدث، ويحلم ويفكر، ويحب، ويذكر، على مقياس اللغة (المؤنثة)، والذات الكاتبة تتدخل ولكن دون ضجيج، وتحكم في السرد في الجلاء، وهي بصوت الراوي، تعيد تقسيم الأنوار، وفق إيديولوجيا أنثوية، ودون الحاجة إلى صوت، وفي ذلك دلالة على ارتكابها في حق القتل المجازي، بالكلمة/ الرصاصية، من مدس كاتم الصوت، وهي بهذا الصنيع، تزحجه عن المركز الذي احتله وفقاً لطوبال «تتأسس الرواية -هـن- من وقت مبكر على فكرة كسر الفحولة، حينما كان خالد محارباً في الجبهة، ويملك جسداً كامل الأعضاء، والزمن الثاني زمن الرجل الناقص، حيث صار يتر الخراع علامة على عصر ثقافي جديد، يخرج فيه الرجل من الفحولة، ذات السلطان المطلق، واليد العليا فوق كل ما هو مؤنث، إلى حال جديدة تتخلل فيها الفحولة عن سلطتها المطلقة وتدخل في علاقات نسبية مع الأنوثة، وتحدد شروط الواجهة ومجالاتها، داخل نص مشترك يشترك فيه الرجل مع المرأة في الكتابة» (12) فبينما كتبت البطلة/ حياة رواية منعطف النسيان، كتب الراوي/ البطل خالد رواية ذاكرة الجسد، «أنت تملئين ثوب الذاكرة الفارغة بالكلمات فقط، وتتجاوزين الجراح بالكذب، وربما كان هذا سلاح تعلقك بي، أنا الذي أعرف الحلقة المعقودة من عررك، وأعرف ذلك الأب الذي لم تريه سوى مرات في حياتك، وتلك المدينة التي كنت تسكنينها ولا تسكنك، وتعاملين أرقها دون عشق، وتمشين وتجيئين على ذاكرتها دون انتباه. أنت التي تعلقني بي لتكتشي ما تجهلينه.. وأنا الذي تعلقت بك لأبسى ما كنت أعرفه... أكان ممكناً لحبنا أن ينوم؟» (13).

والمادية، بشكل مطلق، وخالد بن طويال، بعيدا عن المثالية في شخصيته، على العكس تماما، يقدم أنثيا في صورة متناقضة، تعاني من عطب شديد، نفسي وجسدي، وصعوبة في التواصل مع الآخرين، بداية لهروبه من وطنه الذب بذل في سبيل ممة، وجزء من جسده ثم عجزه أمام المرأة التي يحب، فلم يحافظ عليها كائنة ولم يحصل عليها كزوجة، «بنية هذا النمط هي بنية تميل إلى القلق، إلى شيء من عدم التمسك والانسجام أو هي توحى بذلك، كأنها لا تترابط، أو كأنها تتفكك، وهي في هذا لا تنمو نحو غاية لها، تنتهي ولا تنتهي، لكنها تطرح سؤالها وأستلها، كان القراءة تستكملها، أو كأنها كتابة تمارسها القراءة» (17).

هذا القلق والارتباك الذي يظهر لا يشوش بنية السرد بل نتاج عن ازدواجية الراوي/ البطل، في مسار الحائل بالتناقضات، وصوته الذي يرتفع ويهبط وهو يدافع عن المبادئ والقيم التي حارب من أجلها المجتمع الفرنسي ثم ينخفض ويخرس أمام الانزياحات المتكررة التي توجهه في حياته وعلاقته بالأخر حتى يظهر لنا بلا موقف، بلا غاية، مسترسل في مناجاته، وهاربا من الواقع، بالرسم أولا ثم بالكتابة ثانيا وهو في عز نغمته على قرآن حبيبته بأحد مرتزقي الثورة يحضر العرس ويباركه بصمته، بالفعل للتمس في هذا النمط استهداف تقني لإسقاط الحصانة من الراوي/ البطل فلا هو يستأثر بفعل القصة، ولا بانتباه القارئ، ولا هو وحده محور الأفعال، وبؤرة الأحداث بل ينهض بالموازاة لموقعه، موقع آخر مشارك هو شخصية البطله أحلام/ حياة كطرف يحفظ توازن البنية السردية وبما أن قوام الحكاية يتأسس معظمه على صوت راو يتكرر، متقل بحرية في الزمان والمكان بين ماض مجيد، وحاضر مشوه، وأفاق مسدودة، بين فرنسا الاستعمار تحتضن موهبته وتُعترف به كقنان، ووطن يعيش فيه غربتين غربة إنسان معطوب في جسده وغربة فنان محاصر في وجدانه وروحه ولهذا نجد ترسلا فنيا بالغا بين الشعر والقصة (18) وتوليفة خاصة لموسيقى

الراوي في هذا النص يعلم أكثر من الشخصية، تفاصيل خاصة بطفولتها، ولأنه كان رفيق والدها في الجهاد هي تطمح إلى حبه لأنه يمثل لها الذاكرة، وهو يطمح إلى حبها لأنها تمثل له النسيان، نسيان حبيبته وفشل في المعركة التي انهزم فيها مبتور الذراع، ونسيان أمها وصية حتى لا يتسبب مهزوما من ساحة العشق.

وأهم في الأمر أن شخصية خالد الراوي، تكاد تنمى مع شخصية البطله/ حياة/ أحلام، التي انتقلت من كتابة الشعر إلى كتابة الرواية، وهو أيضا تحول من الرسم إلى كتابة الرواية/ الأولى لنسيان يطلب ذاكرة، والثانية، لذاكرة تطلب نسيانا.... فكانت مبارزة روائية فريدة، كيف يمكن أن تنتهي علاقتي الاستثنائية بحياة إلى مبارزة بالقتل بواسطة الروايات؟ (14). وهو سؤال ملح يكتنف النص الروائي في أكثر من موقف كلامي.

يتصدر الراوي خالد بن طويال للحكي، وهو الذي يضع مسافة نسبية بين الكتابة وبين المثلثي، أي بين الكاتبة وبين تاء التأنيث التي تربط المثلث منها، حتى لا تظهر الرواية وكأنها رواية ذاتية، لسيرة الكاتبة، «غير أن أحلام التي تظهر في الباب لكي تصرف الأنظار عنها، تعود من النافذة بطريقة أخرى... ذلك أن خالد يعلمنا بأن بطله روايته التي اسمها «حياة»، هو ليس كذلك في الواقع، لأن اسم حياة هو مجرد شيفرة» (15). وبين أحلام (الابنة)، وحياة (العشيقة)، يعيش الراوي البطل، لزدواجية، وتمزقا، ويعلمنا أصواته وينخفض بين الحوار، والمناجاة، وتلبس الحبيبة أكثر من لبوسي فهي الأم، وهي الوطن، «يا امرأة كساها حنيني جنونا، وإذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن» (16). إنها أكثر من امرأة، وأكثر من أنثى، وأكثر بكثير من مجرد حبيبة، إنها مدينة.

ويمكن أن نخلص إلى أن الراوي في ذاكرة الجسد، يهدف إلى زعزعة مفهوم الراوي البطل المهيمن على السرد، وتكسير معنى البطولة التقليدي، الذي سينتثر الراوي/ البطل، بكل مكاسبه المعنوية

ذلك إشعارات نفسية لروح الأنتى، ومعانيها، وطريقتها في إثبات الذات وتأكيد الحضور، بالأدب والكتابة، كنوع من السباحة ضد التيار، أو السير الحثيث في مكان مغموم، ومن هنا ننهي إلى أن الكتابة نجحت إلى حد ما في لبس قناع مذكر، لإخفاء هويتها، وإقناع القارئ المتلقي وإيهامه بواقعية الأحداث (21)، لكن كان قناعا يشبه في بلاغة القول، الاستعارة المكنية، فقد تركت بعض العلامات (يقصد أو بدونه)، أو لوازم دالة على هوية المؤنث في النص، والأمر يضي نوعا من التباين بين لغة النص ونسجه، وبين النساج صاحب الصنعة، حيث تظهر بصمته وهويته الخاصة، مهما اجتهد لإخفائها أو للتصل منها.

وضمير المتكلم (أنا) متماهی في ضمير المخاطب (أنت)، وكان الذات المؤنثة الممثلة للمروي له (أنت)، ما هي إلا الراوي (أنا)، هذه الذات التي أعلنت القطعية لزمن الضعف، والاستصفا، والرقعة والاسترقاق، والرومانسية الحلمية، وأعطتها حربا وانتقاما، ووظفت الراوي (أنا) المتكلم المذكر لحساب شرعتها في الجريمة والقتل، والتأثير العنيف كنوع من الحماية والوقاية من العنف الملاحق للأنتى على مر التاريخ وكان استلابها للراوي المذكر واستعماله صمن قوايتها وشروطها اللغوية، كرد عنيف ضد تاريخ الاستلاب، المفروض على المرأة «ويمثل ضمير «أنا» المذكر امرأة «الأنت» وما ضمير «أنت»، في نهاية الأمر إلا قناع «الأنا» المؤنثة» (22)، وهو نزوع للمراوغة السردية، بلغة الضمائر بين (أنا وأنت) الذي يؤكد في النهاية، هوية المؤنث، وحضورها في النص الروائي النسوي.

2- فوضى الحواس/ التباس الراوي

تعد رواية فوضى الحواس، الجزء الثاني المكمل لرواية ذاكرة الجسد، والملفت للنظر هو فترة الكتابة على توزيع نمط السرد، من خلال تغيير الراوي.

كلمات، منقاة بعناية وصدق، ولهذا كثيرا ما يشبه الكتابة المفتوحة أو نوع من تحطيم الحواجز وبين الأجناس وهي سمة جمالية خاصة بلغة الأنتى «لست حبيبتى...»

أنت مشروع حبي للزمن القادم،

أنت مشروع قصتي القادمة وفرحي القادم... أنت مشروع عمري الآخر في انتظارك... لحبي من شئت من الرجال واكتبي ما شئت من القصص...

وحدي أعرف قصتك التي لن تصدر يوما في كتاب، وحدي أعرف أبطالك المنسيين، ولخيرين صنعتهم من ورق.

وحدي أعرف طريقك الشاذة في الحب، طريقك الفريدة في قتل من تحبين... لتؤثني كتبك فقط» (19).

يحضر الراوي/ البطل بشكل مأساوي وبذرة مأساوية، وبذرة خنسانية البكاء ممزق الفؤاد، بمخاطب الحبيبة، بذرة عالية الغضب، يدعي فيها حقه المشروع، في امتلاكها لأنه وحده يملك أسرارها ومفاتيحها.. وتيرة الصوت بمسارعة، وعالية الانفعال والتوتر، تعود إلى الاتزان والتعقل في مقطع آخر، لدرجة الشعور بالتناقض بين الصوتين، وكأنه ينهض صوت الراوي من موقعين مختلفين، «ألم أكن متحرقا إلى قراءة بقية القصة، قصتك التي انتهت في غفلة مني، دون أن أعرف فصولها الأخيرة، تلك التي كنت شاهداها الغائب، بعدما كنت شاهداها الأول، أنا الذي كنت حسب قانون الحماقات نفسه، الشاهد والشهيد، دائما في قصة، لم يكن فيها من مكان سوى لبطل واحد» (20). وهنا يظهر للعيان طبيعة الراوي في هذه الرواية، هو شاهد على الأحداث، ومشارك فيها، ولكن غير مستأثر بالمعرفة وغير مهيم على السرد، يتأرجح صوته بين المنجاة والحوار.

يعيش أزمة نفسية عميقة، على كل الأصعدة، يحاول الخروج منها بالتعبير عنها بالكتابة، كنوع من التعويض عن العجز والفشل، والخيبة، وفي كل

الرواية، والتزوير الأفق، الذي تكلمت عنه، ما هو إلا في الصنعة، وقدرة الراوي في إيهام القارئ بالحقيقة وذلك بإلباسها لبوسا مناسباً.

وعن علاقة البيت بالراوي، استلهمت الكاتبة بهذه الفكرة من مقولة بورخيس، الذي فقد بصره «والذي كان عندما يصل إلى مكان، يطلب من مرافقه أن يصف له لو الأريكة وشكل الطاولة فقط، أما الباقى فكان بالنسبة إليه (مجرد أدب) أي بإمكانه أن يوثقه في عتمته كيما شاء، عندما تعمقت في منطقة، اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بالأكاذيب المذكور الصغيرة وتفاصيله الخادعة، وقصد إخفاء الحقيقة تلك التي لا تتجاوز في كتاب مساحة أريكة وطاولة تفرش حولها بيتاً من الكلمات، منقاة بنويها تضليلية، حد اختيار لون السجاد ورسوم الستائر وشكل المزهريّة، لذا تعلمت لأخضر، الروائيين الذين يكتفون من التفاصيل، أنهم يخفون دائماً لمراً ما! تماماً كما يحلو لي أن أسلى بالقراء بقعون في خدعها، بحيث لا يلتفتون لتلك الأريكة، التي يجلسون فوقها طوال قراءتهم لذلك الكتاب متربعين على الحقيقة».

منذ الأزل وأنا أبحث عن قارئ، ويدلي أيني توجد الطاولة والأريكة في كل كتاب» (26).

وتواصل الكاتبة في تأكيد فكرتها عن الرواية، معبرة بالصورة التشبيهية التمثيلية، و(الرواية) المشبه-(شقة) المشبه به، كيف ذلك؟، كما يحتل الروائي بأجواء روايته وتفاصيلها الداخلية مقاما ومؤخرا، يصور المشاهد، ويوزع الشخص، ويرقب الأصوات، ويضبط الحركة، ويوجه التطور الدرامي، ونمط السرد، أيضاً صاحب الشقة يهتم بالستائر، والسجاد، ولون الجدران، والأرضيات، والثريات، واللوانيس... إلخ «حيث أن المفارقة في بنية هذا التشبيه، لا تكمن في طرفة المضاهاة بين طرفي التشبيه فصعب، إنما في إقتران المسكوت عنه بـ(الأريكة) و(الطاولة) اللذان تخرجان من منظومة النص الآخر لتوثقا بنية

الراوي/ البطل في ذاكرة الجسد هو خالد بن طوبال، إنما فوضى الحواس، الرواية/ البطلة في حياة/ أحلام، بطلة ذاكرة الجسد، تروي بضمير المتكلم «نا»، ولكن تسهل الرواية، بضمير الغائب (هي)، وتروي عن (هو)، عاشق مجهول، ككتشف للأحداث، وإثارة للمتلقي، لإكمال القراءة، «عكس الناس كان يريد أن يختبرها الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء، عن جوع، أن يربي حبا وسط الألفام الحواس هي لا تكري كيف اهتنت أنوثتها إليه. هو الذي بنظرة، يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه، كم كان يلزمها من الإيمان، كي تقاوم نظراته» (23).

ونكتشف بعد بضع صفحات أن البطلة الكاتبة تحدثت عن قصة كتبها، و(هو/ هي) ما هما إلا بطلا القصة، لتنتقل فيما بعد برواية بضمير المتكلم ولعب دور الراوي الشاهد، الذي يشارك في الأحداث دون هيمنة على أقوال وللمال الشخص «قبل هذه التجربة، لم لكن أتوقع، أن تكون الرواية، اختصاصاً لغوياً يرغب فيه الراوي البطل» على قول ما يشاء هو، فيأخذ منهم غوة كل اعترافات والأقوال التي يريدما، لأسباب إنسانية غامضة لا يعرفها هو نفسه، ثم يلتقي بهم على ورق أبطالا متعبين مشوهين دون أن يتساءل، تراهم حقاً كانوا يقولون ذلك الكلام لو أنهم منحهم فرصة الحياة خارج كتبه؟» (24)، من هنا تبدأ المغامرة نوع من الانتماج بين الحقيقة والخيال، بين بطل من حبر، وبطل من دم في فوضى الحواس وتدخل يوحى بالدهشة والإثارة، «كيف لي بعد الآن، أن أكون الرواية، والرواية لقصة هي قصتي والروائي لا يروي فقط، لا يستطيع أن يروي فقط، لا يستطيع أن يروي فقط إنه يزور أيضاً، بل إنه يزور فقط، ويلبس الحقيقة ثوباً لافتاً من الكلام».

ولذا فإن كل راوي يشبه أكاذيبه، تماماً كما يشبه كل امرئ بيته» (25) في هذا النص، نلتصص وجهة نظر الكاتبة عن الأدب وأفن الراوي على العموم، وعلاقة الراوي بقراءة، ودور الراوي في

وهكذا يلتصص صوت الالكابة بالرواية في هذا النص فيصعب علينا معرفة من المتكلم؟

«كنت اعتقد أن الرواية هي فن التحايل، تماما كما أن الشعر هو فن الدهشة، ولم أفهم كيف كان هذا الرجل الذي لم يكن مهيا لنور الشاعر، ولا الدور الروائي، تمكن من إدهاشي ولتحايل على كل حوسي إلى حد جعلني أمة لأمم الرجولة. كيف دون أن يدري، كتب هذه القصة على قياسي، في هذا الكنتب الذي غير نالفة أكثر من مرة، أما كنتا ولدوارنا كيف أصبح ذلك الصديق الغائب، فجأة هو البطل الرئيسي» (29)، وأيضا ما أن تتسحب الرواية قليلا حتى يتقدم ربحكي، بل ويستأثر بالبحكي «وقبل أن نلطق القول:

-كثيرين... مع الخيول الوحشية، الأصعب دائما هو لحظة الاقتراب منها، أما ترويضها بعد ذلك فهو قضية وقت ولهذا أوجد رعاة البقر، لمة **الفيديو**، التي يتناقشون فيها على عدد الدقائق التي يتقون فيها على ظهر الحصان وحشي، قبل أن يرمي بهم أرضا، لتتهم عظائمهم عند اقدامه، في دقائق قدير يحون حصانا، كما أنهم قد يخسرون حياتهم في دقائق.

- ثم واصل وهو يفضض دخاته ببده في المنطقة دون أن تغادر في نظراته.

ولذا عكس ما تتوقعين، لم أربح في موعدا الأخير، وإنما في موعدا الأول، في تلك الدقائق للقليلة، التي سألتك فيها، وفي مقهى «الموعد»، إذا كنت تسمعين لي بالجلوس، وكنت على وشك أن تقول «لا» وكأنك قلتي «طبعاً»، ولم أكن أملك بعد ذلك سوى حب الكلمات لأطوِّك به، وأوقف جموحك الفطري يومها فقط، جربت رعب الاقتراب من فرس» (30).

تشكل هذه الملفوظات عبر تشاكلها، مقاطع سردية وصفية، لتكون لمة رعاة البقر مفتاحا دلاليا، يكشف رؤية البطل لزاء (الأنثى) الأنثوية، ويعكس قدراته على ترويض الفرس الجموح، من أول لحظة. وهذا البطل على يقين من انقياد حياة باب الدراسات

الصورة، ولم تأت هذه الصورة البيانية ساكنة، رغم أنها نقلت إلينا مشهدا يكاد يكون فوتوغرافيا باهرا، بل إنها تستمد ديناميتها من حيرة القارئ، وهو يردد بمخيلته تفاصيل الخطاب الروائي المحبوك، بحثا عن المفاتيح التي تجعله يفسر شغرات النص بمهارة» (27)، وإلى جانب ذلك تتلصص الرواية بالكاتب، والكاتب بالرواية بشكل واضح، وكلنا بهذا الانكسار تؤكد لنا عدم هيمنة صوت الرواية على السرد، وهو في الأصل ينشأ من التركيب اللغوي، أو الصياغة الأسلوبية.

لتصبح حياة بطله رواية ذكورة الجسد، رواية لرواية فوضى الحواس وملتبسة مع الكاتبة (أحلام)؛ فتتداخل الأصوات بداية وهي تكتب قصتها من مخيالها الأنثوي، لتصبح تلك القصة للقصيرة نواة لرواية بأكملها، يتدخل فيها الواقع بالخيال، ولهم بالحقيقة، البطل فيها قارئ لكاتب ذكورة الجسد؛ يقع في حب للكاتب، ويدخلها في مغامرة عاطفية، متقمصا شخصية خالد بن طوبال، ويفقد ذراعه أثناء تصوير أحداث أكتوبر 1988 برصاصه طائشة «تترالي فقدت ذراعي فقط، لأمنح الحياة، ترف مطابقتها للرواية، لم أملك الأدب، هو مواصلة قصة في الحياة أدركت الجواب عندما التقينا، لقد تولط الأدب والحياة ليهدينا إلينا قصة الحب التي هي من الجمال، بحيث لم يحلم بها قارئ وكاتبة قبل اليوم، أنت نفسك كروائية تجاوزتك قصتنا لأنها أغرب من أن تجرو على تصورهما في كتاب» (28).

في هذا المقطع يتحول المروي عنه (البطل) القارئ العاشق إلى راو، وينسدر للبحكي، وكان الرواية لا تريد أن تتدخل ويستأثر بالبحكي، ويحدث أن نلصص نقابا في الكلام فتتداخل الأصوات، صوت للكاتب، صوت الرواية، صوت البطل، فحياة/ أحلام، ليست رواية لفوضى الحواس كما لوهمنا النص، بل هي شخصية متبادلة مع الصوت الكاتبة، وفي كثير من المقاطع، يتراجع الكاتب الروائي إلى حدوده ككاتب، يبقى تمايز عن الراوي، ويقع بدور الشاهد.

استعدادا لذلك.. فكلويترأ للمهمة دائما بجملها وانقتها، لم تصص لتجمل حتى في لحظات انتظارها للموت والأقوى تدب على جسدها الفص، وحياء الرواية/ البطلة، تتمطر، ببطر حبيبها بطل القصة، وتبكي الفنان الذي رآها تلبسه لأول مرة وهي ذاهبة لتشييع جنازته وكأنها تستعد لموعد عاطفي معه.

وفي ذلك تأكيد على خصوصيته لغة الرواية، المتكلمة «كما يتصف به الجنس الروائي أو يتميز ليس صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة، ولكن على اللغة، فيما تصبح صورة لغوية، أن تصبح كلاما على شفاة متكلمة، وتقرن بصورة الإنسان المتكلم.

فإذا كان الموضوع الخاص للجنس الروائي، هو الإنسان المتكلم، وكلمته الطامحة إلى قيمة اجتماعية وانتشار بوصفها لغة خاصة من لغات التنوع اللغوي، فإن المشكلة، المركزية الأسلوبية الروائية، ممكن صياغتها على أنها مشكل التصوير اللغوي للغة، مشكلة صورة اللغة» (33)

وهذا ما نجده مجسدا أمام بلاغة الصورة التشبيهية واستدعاء ملامح (سندريلا) المعروفة في الدائرة الشعبية، ليتكلم البطل عن الفنان الأسود، ويتقدم صوته، منعكسا على وعي الرواية/ البطلة، لها هي التي قدمته للكلام، ولها كل صلاحيات الإدارة والتقديم.

«رحبت ابحت عن الموضوع، استدرجه به إلى الكلام، وقيل أن أنطق، قال وهو يتألمني:

- أحبك في هذا الثوب... الأسود يليق بك.

- حقا.

- حقا، أكثر من هذا اللون، أحب المصادفة التي جعلتنا نلبس اللون نفسه أيضا، مازلت أذكر لك الثوب الذي كنت ترتديه، يوم رأيتك، أول مرة، حتى لفتني كما في قصة الأمير، الذي لم يبق له (سندريلا) سوى حذاء، ليتعرف به إلى فتاة، لا يعرف سوى مقاييس قدمها، توقع،

باب الدراسات

إليه كل الانتقاد، والدلالة على ذلك الصورة التشبيهية للتشبيه (أطوئك بحبل للكلمات)، وأيضا من خلال الانزياح الاستعاري في (لوقت جموحك الفطري) و(جريت رعب الاقتراب من فرس)، وأيضا «حزبة المغيال الروائي في رعد الخطاب بجلبة صهيل الخيل، وحركتها العنيفة الراضية للانتقاد، وهي حركة من شأنها أن تمنح النص لبعادا تتأرجح بين الموت والحياء» (31)، وقد يبتعد صوت الكاتبة، كي تعطي قصة للمروي له، فيتكلم ويعبر بحرية فائقة، ويلتصص صوت البطلة للرواية (حياء)، وهي محاولة للبقاء على الحياء، كشاهد على الأحداث الرواية/ البطلة لفتي تعرب عن هويتها الأنثوية، وتعيش هذه الحقيقة من النحاح إلى النحاح، أن رواية فوضى الحواس، مختلفة عن ذكره الجسد في إشهار هوية الرواي، وتظهر صوت المؤنث، أكثر ما يكون الإشهار، وتأكيد خصوصيته الأنثوية لا تغفى فيها رواية ذكره الجسد، للرواي الذكر هو الذي يحكي عن الأمشي، في فوضى الحواس، الرواية المؤنثة هي التي تحكي عن البطل الذكر، وتلحق بعيدا في تصوير وتشخيص هوية المؤنث في النص، بالتشبع، شخصيات نسائية ذلة على العمق الفكري لهذه الخصوصية عن قصد واختيار «وكما كلويترأ، التي وضعت كل زينتها وتعلمت، وأرثت استعدادا لموتها، ذلك الثوب الذي رآها أنطونيو لأول مرة... مثلها تجملت، وضعت عطر ذلك الرجل نفسه الذي بدأت به هذه القصة، وأرثت ذلك الفنان الأسود نفسه ذا الأزرار الذهبية الكبيرة، التي تمتد على طوله من الأمام، والذي تعود أن ارتد زره الأخير مفتوحا، وأضع معه زنادا أسود، يسد الخصر، ويرسم استدارات الأنثوية... قطعا لم لكن أرثدي الأسود حدادا، كنت بانخة الحزن لا أكثر، بانخة الإغراء، مفطرة للتحدي» (32).

تتدخل ملامح كلويترأ مع ملامح «الرواية/ البطلة، في موقفين متشابهين لدرجة التوحد، بين القذبة والحداد على الذات، أو بين طغوس تجميلية

والفهم، والإلهام إلى القياس العقلي، والعمل على صعود القارئ إلى مستوى الكاتب» (35).

وهذا يستحق على الثلاثية، وكان بها رواية واحدة، تعتمد على حكاية مركزية، ومنها تلتحق حكايات فرعية، والراوي ينتقل من المركز، أي من الحكاية الأم - إلى الحكايات الفرعية. وينهض الراوي من نظريات متعددة، إلا أنها أطراف وعناصر مشدودة الرحى إلى الحكايات الأم.

يروي الراوي في ذاكرة الجسد، بضمير المتكلم (أنا)، المذكر للمروي له البطلة المؤنثة، لتعود في فوضى الحواس، تروي بضمير المتكلم (أنا) المؤنث، ليأخذ الكلمة المروي له المذكر ويروي بضمير المتكلم (أنا) في رواية عابر سرير.

يبدأ الكتابة بتذكير الراوي وتنتهي إليه، وبينهما ينهض موقع الراوي المؤنث، وبعد أيضا القسم المشترك في الثلاثية، سواء كان الراوي مذكر أو مؤنث. فإن الكتاب واحد، غير متعدد، والمحور يرداد تركيزا كلما توغلنا في لغة الثلاثية، إنه خطاب يحمل هوية المؤنث، يريد التأسيس لكتابة مغايرة للساند والمألوف، والعادي، إن كان ظاهرها عشق وحُب بين طرفين متباعدين، فإن الباطن معقد، له علاقة بالكتب والذاكرة ودلالة الجسر المقرر في الثلاثية، توجي بالرجعية في التواصل، بعد تمزق وشّتات، تواصل مع الذات، تواصل المرأة مع الرجل الآخر، تواصل الشعوب مع حكامهم، تواصل الوطن مع أبنائه... إلى آخره، تواصل الجزائري العربي مع (الغربي)، ممثلا بفرنسا.

والجسر نوع من النضال للأفكار، بدل الصراع والقتال ومفكك الدماء، «هو الذي كان يعكس أسئلته جسورا وأبوابا» (36) الضمير هو يعود على زمان الرسام التشكيلي، يتعرف عليه (الراوي) في المستشفى وهو يصارع الموت، وإذ به خالد بن طوبال بطل رواية ذاكرة الجسد، موجود كشخصية حقيقية في الواقع، ورغم أنه من جيل بعيد عن

لو رأيت إمرة تركدي ثوبا من المسلمين، للتحقت بها متأكدا، من كونها أنت» (34).

هل هناك من لقاء بين سندريلا وحياة وبين الحذاء؟ الفستان الأسود، الأكيد هو الهوية الأنثوية، ودلالات السحر والفتنة التي ترشح من هذه الصورة الغنية المستقلة، مع سابقتها والمشاركة معها في الفستان الأسود، وكان به شفرة تمتدت الكاتبة، تكررهما لأنها ترتكز عليها في رواية عابرة سرير، وهي ثورية تؤدي بنا إلى خصوصية اللغة الأنثوية، وما توجي إليه من دلالات الثوب، على اللبوس، من أجل لإيهار والفتنة.

عابر سرير/ الشطر الراوي

تعد رواية عابر سرير تكملة لمسار أحلام مستغلامي الروائي، فهي مؤنثة بالأثاث نفسه، فلا نجد اختلافا في المحور العام للعمل، ولكن الطرق في تنظيم وتنسيق هذا الأثاث، وأيضا في التعبير الفني والجمالي عن هذا المحور الواحد والمستمر، من ذاكرة الجسد وفوضى الحواس إلى عابر سرير.

والأمر يعود للراوي، لأنه مسئول عن تغيير طبيعة السرد، وتأطير الرواية، وتنظيم لآثارها، وإدارة حركة الشخص، أقوالها وأفعالها، المروي له في ذاكرة الجسد، حياة/ أحلام، تأخذ دور الراوي في وفوضى الحواس، والمروي له في فوضى الحواس المصور الصحفي، يصبح هو الراوي في عابر سرير.

إننا أما نوع من التقلب على الحكي، أو التوالد الحكائي من رُحم كل حكاية، تولد حكاية جديدة، متصلة بالحكاية الأم، ومفارقة لها في بعض التفاصيل. ربما يعود ذلك طبيعة المرحلة التي تعطي هذه الثلاثية، مرحلة هزيمة وتقهقر، واختلاف في معايير «جاء الخطاب مفككا غير مستكين إلى النهايات، غير مطمئن إلى التخمينات، بل مشاكسا عنيفا، مدمرا للمنطق الدرامي، منشئا منطقة الخص الجديد وهو للمنطق العقلي العملي، الذي يخضع عملية القراءة، وعملية التواصل،

من تلك المرأة روائية تواصل في كتاب، مراقبة قتلاها؟ تلك النار التي خسرت بعد أخرى، شعلت قلبها بحرارة جسد على الإطفاء؟ أم هي رغبها في تحريض الريح بإسارم، النار في مستودعات التاريخ التي سطو عليها رجال العصابات» (40).

ومن خلال هذا اللفظ يظهر صوت أحلام الكاتبة إذ تقول مشمة كتب عليك أن تقرأها قراءة حذرة. أفي ذلك الكتاب اكتشفت مسددا مخبأ بين ثيابها للنسائية، وجعلها الموزية القصيرة؟. لكنها كانت تكتب، لتردي لعدا قتلها، شخصا وحدها تعرفه، ولكن يحدث، أن تطلق النار عليه فتصيبك، كانت تملك تلك القدرة الفادرة على تدبير جريمة حير بين جملتين، وعلى دفن قارئ، أوجده فضوله في جنازة غيره، كل ذلك يحدث أثناء تشعلها بتطويق سلاح الكلمات» (41).

هذه الشكرا عبر عنها راوي ذكورة الجسد (2) ورواية فوضى الحواس (3) ويحكي الراوي في عابر سير من خلفية مهلته فهو مصور وليس كاتب. «في كنت أجلس اليوم لأكتب فلأنها ماتت، بعدما قتلها، عدت لأمثل تفاصيل الجريمة في كتاب. كمصور يتردد في اختيار الزاوية، التي يلتقط منها صورته، لا أروي من أي مداخل أكتب هذه القصة التي التفتلت صورها من قرب، من الزاوية العربية لحقيقة» (42).

وبذلك نصل إلى فكرة الحورية، أو للتعبد اللساني وهو «خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يفيد في تفسير التعبير عن لوليا الكاتب، وهو الخطاب يقدم للتفرد في أن يكون ثنائي الصوت، إنه يخدم، بتكن متكلمين ويعبر عن لوتين مختلفتين، بنية مباشرة - هي نية الشخصية التي تتكلم، ونية - مكسرة - هي نية الكاتب مثل هذا الخطاب يشتمل على صورتين، وعلى معنيين، وعلى تعبيرين، فضلا عن ذلك، فإن الصوتين مترابطان حواريا وكأتهما كان يتعارفان، (مثلما يتعارف ردان في حوار، ويتشيدان داخل تلك المعرفة المتبادلة،

جبل الراوي إلا أنه يتقن شخصيته، بدرجة التوحد، ويتنحل اسمه ويستحوذ على حبيبته، وأشيائه، مادام القاسم المشترك بينهما هو جسد بزراع ولحده، وحب امرأة ولحده.

ومن شدة صمته في موت الرسام، تراه ينقلب على الجسور التي توحد معه عشقه، إنه نوع من الرثاء «بالغناء الرجل، بينما يفتد جسرا، وما يعتقد الجسر أنها لوجن ثمة جنتك، فالجسر لا يقاس بمدى المسافة التي تفصل طرفي، بل بعمق المسافة التي تفصل عن هويته. عندما تولد فوق صخرة، محكوم عليك أن تكون سيرزيف، ذلك أنك منذور للخاسرات الشاهقة بفرق ارتفاع أحلامك، نحن من تسلق جبال الوهم، وحمل أحلامه. شعاراته مشاريعه.. كتاباته.. لوحاته.. وصعد بها لأهنا حتى للقة كيف تحرجنا بمحولاتنا، جيلا بعد آخر، نحو منحدرات الهزائم؟ (37)، وكأنه ينهي نفسه وهو ملا يزال يمشي على الأرض، ودلالات الجسر تعطي لبعدها على لسان الراوي، إنها أهوال وخاطر الهواية (ووطن) ممزق الأوصال، وأبناء خيلقون بأنفسهم من أعلاه فرارا من أنماط المتعددة للموت، أبسطها الموت بالإجهاض والقتل، واستدعاء الذكورة لشخصية (سيرزيف)، تحفل بمحولات، تغذي الإحساس بمראה الضسارة بعد جهد مضني، ومتواصل، ودون طلاق. فهو محكوم بحمل الصخرة والسير بها في مرتفع شاق. والزلزل وإعادة الكرة من جديد، دون نتيجة، أو غاية، وفيها مقابلة فنية جميلة، بين الجسر الذي يصل بين الطرفين المتباعدين، وبين مهلك السقوط إلى هاويته السحيقة. وفي موقف آخر يتقدم إلينا الراوي، يعرنا بنفسه، في صورة تشبه الرثاء السابق الذي قاله في حق الرسام التشكيلي، متفرا بموته «كنت رجل الخاسرات الاختيارية، بامتياز» (38).

إنه يرى ذاته ويبتعد الراوي قليلا، عن الكتابة، ويضع مسافة بينه وبينها، ليعود من جديد ليتماهي معها، بشكل يظهر صوت المؤلف، متغلغلا في نبرات صوت الراوي المذكور (39) صا الذي صنع

مجاز لغوي، أو استعاره، أو تورية» (45) وهناك بعض الاستعارات الجمالية، التي تمت بصلة إلى هذه الفكرة تقول رواية فوضى الحواس «إلا أنها أول مرة لأطل بها من نافذة الصفة لأتفرج على جسدي، لأحول أن أحتسي بلحاف الكلمات» (46).

وهي ترى اللغة نافذة تطل بها على الضوء، وتخرجها من العتمة إلى النور، وتجسدها لحافاً يحميها، وغطاء يلفها، وأيضاً، تصرح الرواية الملتزمة بالكتابة، عن نفسها فتقول: «لشي عبائتها كلمات ضيقة، تلتصق بالجد، وجمل القصرة، لا تغطي سوى ربتي الأسنلة» (47) وتبلغ كثافة اللغة، وثراء الدلالة، مبلغاً يفوق الإغراب والدعشة وكان بالنص الروائي، في أسفاره الثلاثة مجاز مثيراً، بين الفن والواقع، وبين الخفاء والتجلي والمغلق والمفتوح بحيث تنجم الإثارة السردية عن هذه الانتقالات المتكررة، من ظلال الحب إلى مقادير متقاربة من التضامات المتفاوتة، بشيء من الاكتفاء، وشيء من التعريض لإضاءات محدودة تعتمد أن تضلّ محدودة، لتبقى لا يمكن أن نسيمه، شراة الفضول أو شهوة المعرفة» (48).

ولهذا يظهر الراوي في عابر سرير يتكلم من خلال قناع لغوي وهو تلك المسافة التي وضعها للراوي (المذكر) بينه وبين شخصية الكاتب من جهة، والبطلة من جهة أخرى وهي مسافة مدروسة فنياً، تصل أن يظل الراوي المشارك في الأحداث - على الحيد بحيث تستغرق اللغة كل الجهد للتعبير، عن الفكرة في كل موضوعاتها بين البوح، والكتمان، والتكشف، والتبرقع، عبر تلك المسافة التي وضعها للراوي، يتحول القناع إلى درجة من درجات البوح، وربما يتحول المباح المكشوف إلى أحد أنماط التبرقع، والأمر له علاقة خاصة بالفاظ يعمل الأديب على إخراجها من دلالاتها القريبة المعروفة، يجعلها تشكل ثوباً فخراً مفتوحاً من الظهر، دلالة على لفت النظر للمنطقة المثيرة، فالكمسة اللظفية، بقلم أنثوي ترمي إلى الجانبية والإبهار والإثارة أكثر من مجرد عرض أفكار

وكانهما كانا يتحدّثان سوياً إلى الخطاب الثاني الصوت هو دأق ذو حوار داخلي» (43).

هكذا تتحول للكتابة في هذه الثلاثية، إلى فعل خلاص، أو تطهير بنقد الذات الأنثوية المقهورة، ضمن الود الفكري والروحي الذي ظلت رهينته ردحا طويلاً من الزمن، ومواء كان الصوت للراوي المذكر، أو للراوي المؤنث، فإن هذه الثنائية الصوتية (مذكر/ مؤنث) تكاد تسيطر على منطق السرد، لدرجة لا يمكن الوصول إلى نقاط فاصلة، وحدود واضحة، وكلّ رواية عابر سرير، مراجعة وتركيز لما جاء في الروايتين ونوع من تصفية الحصاب، بشكل جامع، إذ تختصن ثنائيات متضادة، (الحياة/ الموت)، (الحب/ الفكر)، (الكتابة/ الاكتئاب)، (ذاكرة/ لسان)، (وطن، (اللاوطن)، وفاء/ غدر) الخ، وكلما توغلنا في القراءة داهمتنا أسئلة هاجسة، من يقل من؟ ومن يكتب من؟ من يتكلم في النص؟ «أنا الرجل الذي يحب مطاردة شذى عابرة سبيل، تمر من دون أن تلتفت، نيمتي امرأة تحتضنها أرواح من الخلف، ولهذا التفتت لها هذا الفستان الأسود من الموسلين، لسبب شهقة الفتحة التي تعري ظهره ويسمرني أمام مساحة يطل منها ضوء عثماني» (44).

يبرز الراوي المذكر هويته (أنا الرجل)، ولكن يستعطن أغوار (الكتابة) التي تطارد الفكرة، وتحتضن الحقيقة الهاربة من الخلف، وكما تمسك بها التفتت لها لباساً فخراً (الفستان الأسود من الموسلين)، أي الصيغة الفنية المبكرة، والتأطير الذي تظهر فيه هذه الرواية، فالفستان الأسود الفاخر ما هو إلا رواية مبكرة كتبت بالأسود، وزيادة في الإغراب والدعشة تستمد الكتابة الإثارة والإبهار في ترك بعض الفجوات، ونقاط للضوء (فتحة الستان)؛ فالثوب (اللغة) الفضة المعطرة، وجدت لا للتغطية، بل للتكشف، وهو في هذه الحالة أكثر إثارة، وفتنة، ولأن فتحة الفستان هي منطقة في الكلام، مستشفة ومباحة الكشف والعري، >>تتحول هذه الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح، وبعداً من أبعاده وليس إلى مجرد

المعجم المستعمل لهذا الغرض معجم تفرح منه راحة الحرب والقتال من أول صفحة لأخر صفحة (الخوف، الحذر، الفراسة، المتراس، اللغم، القنيل، الموت، الدم، الاشتعال، الشواء، البشري والمحركة، الحراق، البارود، القتل والذمار، الرصاص، الذبح الجماع، الطغاة...) هي مفردات تعكس الواقع الاجتماعي، في العشرة السوداء (الدموية) لأن اللغة نتاج تغيرات المجتمع، وأيضا تخوض بها معارك مجازية لإزالة لغة الذكورة من المركز، وإحلال محلها لغة الأنوثة، ولكن النتيجة، هي توميئات، وأحلام يتجسد فيها احتلال الأنوثة بالسطهاد ذاتها، وركون وتبعية مستقرة في أفعالها وسلوكها بخير عنها الراوي بقوله «في الواقع كنت أحب شجاعتها عندما تنازل الطغاة وقطاع طرق التاريخ، ومجازفتها لتهريب ذلك الكرم من البارود في كتاب، ولا أفهم حينها في الحياة، عندما يتعلق الأمر بمواجهة زوج» (51).

إن محاولة الجمع بين النقيضين، أو وضع جسر لوحيد طرفين متباعدين، والاحتقال بفوضى التداخل بين الومع والحقيقة، والواقع والخيال هو لإطار الفني الذي تنتظم فيه هذه الرواية وساهم في إبرازه بشكل جمالي عمل الراوي بتقنية تبادل الضمائر السردية (52).

يبدأ الراوي الحكيم بضمير الجمع (نحن)، وهو ضمير مركب يجمع فيه ذاته وذات الآخر، وتصيح ذات واحدة يتصهر مكوناتها في بعض «كنا مساء للغة الأولى عاشقين في ضيافة المطر، وتبت لهما المصافحة موحدا خارج المدن العربية للخوف» (53).

ينشطر الضمير (نحن) المركب، إلى ثلاثة (أنت) الذي يخاطب بها الراوي ذاته، التي تساوي (أنا) المتكلم «يصبح همك كيف تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب، وتحتل فتيلة الوقت، دون أن تتشظى بوحا» (54). وبعد ذلك يحضر ضمير المؤنث الغائب (هي)، في مقابلة (أنت) «هي هنا، وماذا تفعل بكل هذا الشجن؟ أنت الرجل الذي لا

ويكشف ملفوظ (الشبهة)، عن إحياء جنسي، يمد بصلة إلى الهوية الأنثوية في الكتابة المفتوحة، والمنفتحة، والمعبرة عن جوع عاطفي، ورغب البطلنة (الكتابة)، إشباعه عن طريق توهم الحب والعشق مع بطل من ورق.

وفي رواية عابر سرير حافظ الراوي على تماسك الحكى، وتنظيم العناصر والوحدات الأساسية، ونجده مندمج في شخصية المؤلف، حيث يتبنى موقف البطلنة ورويتها للحياة والعالم، لذلك يتخذ تداعله بعدا بتقريبيا ومنذ البداية يدرك القارئ، انحياز الراوي الواضح للبطلنة، فهو يقوم بعملية تبرير لأفعالها وسلوكاتها (49) «ملكنها فتحت ببطة أنثوي، كما تلحن زينة، برأسها بدون أن تغلق صمتها، غلعة ما علق بتخلوها من دم وراحت توصل الرقص حافية ملي.

كانت تمي ولعل لفتاتها الجميل على خسارتي، وغواية، قديمها عندما تخلصن، أو تتخلصن قلب رجل» (50).

بمجد الراوي (المذكر) الأنثى التي تلح الرجال كما تتلعلهم. وهو سلوك شهرياري دموي وعنيف، مأخوذ من ذكررة استلاب المرأة، ويكرر هذه الصيغة على لسان الراوي، تكرر لذكررة ذكورية، وكيف لها أن تنتج سواء في كتابتها، أو في فككتها ذاكرة بعيدة عن ذاكرة الآخر؟ ولهذا البطلنة تعاني من عقم مستديم، لأنها لا تبعد إلا في مجال إبداع الذكور وضمن الشروط والقوانين المقررة جلا بعد جيل.

فهل تملك هذه الذكورة من ذكورتها؟ ولهذا جاءت الرواية كشكل من أشكال الثورة على السائد والمألوف وتأكيد وعي الكتابة لدى البطلنة المتناهية مع الكتابة، التي تخوض صراعا عنيفا لنصرة ذاتها، وإخصاب ذكورتها، واستعمالها للراوي المذكر، استمرارية للخط الذي رسمته في ذاكرة الجسد حيث تتلفه وتعلي عليه الكلام، وتهديه الخسارة باختيار وتترزع عنه السلطة والمحورية.

بما فيها الرصاصتين اللتين اخترقا ذراعه، شيء من التدخل بين الراوي المذكر/ والمروي له المؤنث، تدخل يكشف التباس الراوي بالبطلة، بدرجة للتوحد، والظاهر من النص، أن البطلة اختارت ضمير القاتب كقناع سري للاختفاء وراء صورة الراوي المذكر لغاية فنية أو (بنية تضليلية) وهي رغبة. (هي) المؤنث في التماهي في (الأنثى) المذكر، من جهة والسيطرة عليه واحتوائه بفعل الحكيم، يجعله موضوعاً بعد أن كان واضعاً، وهي في هذا المصطلح تعيد صورة شهرزاد، ويل تستعير حقيقتها الحافلة بالحكايا والأسرار وانشطار الراوي نحن الذي بدأ به فعل الحكيم، إلى (أنا-هي) دليل على وجود خلل في العلاقة (الألوة/ الذكورة) يوحي بها السرد دون تصريح مباشرة، نلتصمها في فشل علاقة والبطلة مع الآخر الرجل (حبيب، أخ، زوج) والرغبة في إعادة ترتيب الذاكرة وإلغاء تاريخ استلاب المرأة وقهرها، وجعلها في المرتبة الدنيا، بسيطرة الآخر المذكر على اللغة، والتاريخ والقيم والفكر، ومحاولة تحقيق كل ذلك في الوهم، والطمع والقلم والكتابة.

الهوامش:

- (1) - يعني لحد: تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي بيروت، ط1/ 1990 ص95.
- (2) - ميشال بوتور بحث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أطونيوس، منشورا عويدات، بيروت ط2/ 1982 ص65.
- (3) - عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت عدد 240 ديسمبر 1998 من: 185-187.
- (4) - عبد الحميد محادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1/ 1999 ص: 25.
- (5) - أحلام مستغانمي ذكر الجسد، موقع للنشر، الجزائر 1993 ص: 24.
- (6) - المصدر نفسه ص: 23.
- (7) - المصدر نفسه ص: 23.
- (8) - يحيى العيد: الرواية الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط1/ 1986 من: 128-125

يبيكي بل يدمع، لا يرقص بل يطرب، لا يغني بل يشجي» (55) ويبرز الراوي المذكر بضمير المتكلم، كأكثر مما يكون الظهور والبروز، «أنا الرجل الذي يحب مطاردة شذى عابرة سبيل» (56).

والغاية من لعبة الضمائر السردية، هي التمكن من التسلل لفتح حقيبة الأنثى المكتبة، دون أن تتورط هي في فعل كشف أشتاتها ولسررها، لهذا أسلمت القناد للراوي المذكر يحكي عنها «كانت امرأة ترتب خزانها في حضرك تفرغ حقيبتها، وتعلق ثيابها أمامك، قطعة قطعة، وهي تستمع إلى موسيقى فيودوراكيس، أو تكدن أغنية لديموس روسوس. كيف تقاوم شهوة التلصص على امرأة، تبدو كأنها لا تشعر بوجودك في غرفتها، مشغولة عنك بترتيب ذكرك؟ وعندما تبدأ في السعال كي تنبهها إلى وجودك، تدعوك إلى الجلوس على ناصية سريرها، وتروح تقص عليك أسراراً ليست سوى أسرارك؟، وإن بك تكتشف كانت تخرج من حقيبتها، ثيابك، مامتك، وألوان حلقك، وعطرك وجواربك، وحتى الرصاصتين اللتين اخترقا ذراعك» (57).

ودلالة الحقيبة، تطبق على الرواية وذلك بتصريح من الرواية «أنيقة حفاتها، سوداء دثما كثيرة الجيوب السرية، كرواية نسائية، مرتبة بنية، تضليلية» (58)، وبالتالي لعبة الضمائر السردية ما هي إلا حيلة تقنية، أو قناع للتخفي، البداية بالضمير الجمع (نحن) الذي يحمل دلالة التماهي مع الآخر والرغبة في التوحد معه، وحتى لما ينشطر الضمير المركب (نحن) وينطلق الراوي (أنا) في الحكيم عن (هي)، البطلة مخاطباً ذاته، محملاً بملفوظات توحى بهذا التوحد بل وتكشف عنه ببلاغة، وكل الأفعال التي تقوم بها البطلة، مكتشفة أمام الراوي وكأنه هو الذي يقوم بها، إنه منمنج معها، لدرجة أنها لا تحس بوجوده، فهو أثيقها لدرجة دعوته للجلوس على حافة السرير فيسمع منها ما يخصه من أسرار، ويخرج من حقيبتها ما يخصه من متاع، أشياء صغيرة وعصيفة،

- (33) - ميخائيل باختين للكلمة في الرواية ترجمة يوسف حلاق منشورات وزارة الثقافة دمشق ط1/1988 من: 114.
- (34) - أحلام مستغاني: المصدر السابق من: 85
- (35) - محمد معتمد: المرأة والسرير من: 31-32
- (36) - أحلام مستغاني: عابر السرير، منشورات أحلام مستغاني، بيروت ط2/2003 من: 266
- (37) - المصدر نفسه من: 235
- (38) - المصدر نفسه من: 95
- (39) - زهرة جلاصي: النص المؤنث من: 156
- (40) - أحلام مستغاني: المصدر السابق من: 235
- (41) - أحلام مستغاني: عابر السرير من: 20
- (42) - أحلام مستغاني، ذكورة الجسد من: 123
- (43) - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ترجمة محمد بركة، دار الفكر، القاهرة ط1/1987 من: 91
- (44) - أحلام مستغاني: عابر السرير من: 12
- (45) - صلاح صالح: سرد الآخر من: 161
- (46) - أحلام مستغاني: فوضى الحواس من: 188
- (47) - المصدر نفسه من: 124
- (48) - صلاح صالح: السرد الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1/2003 من: 155
- (49) - محمد الداردي إثنائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000 من: 79
- (50) - أحلام مستغاني: عابر سرير من: 11
- (51) - المصدر نفسه من: 17
- (52) - ميشال بوتور: بحوث في الرواية من: 70
- (53) - أحلام مستغاني: المصدر السابق من: 09
- (54) - المصدر نفسه من: 10
- (55) - المصدر نفسه من: 9
- (56) - المصدر نفسه من: 10
- (57) - المصدر نفسه من: 19-20
- (58) - المصدر نفسه من: 19-20
- (9) - أحلام مستغاني: المصدر السابق، من: 23
- (10) - المصدر نفسه من: 22
- (11) - وجدان الصايغ: الأنثى ومرآيا النص، نيوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا ط1/2004 من: 193
- (12) - عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2/1997 من: 187
- (13) - أحلام مستغاني: المصدر السابق من: 49
- (14) - المصدر نفسه من: 14
- (15) - نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ط1/2004 من: 108
- (16) - أحلام مستغاني: المصدر السابق، من: 48
- (17) - يمني العود، الروي، الموقع والشكل من: 84
- (18) - محمد معتمد: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء ط1/2004 من: 65
- (19) - أحلام مستغاني: المصدر السابق من: 333
- (20) - نفسه من: 25
- (21) - بثينة شعبان 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت ط1/1999 من: 89
- (22) - زهرة جلاصي، النص المؤنث، صراس للنشر، تونس 2000 من: 89
- (23) - أحلام مستغاني، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت ط9/1999 من: 9
- (24) - نفسه من: 28
- (25) - أحلام مستغاني: المصدر السابق من: 95
- (26) - المصدر نفسه من: 224-234
- (27) - وجدان الصايغ: الأنثى ومرآيا النص من: 201
- (28) - أحلام مستغاني: المصدر السابق من: 228
- (29) - المصدر نفسه من: 315
- (30) - المصدر نفسه من: 357
- (31) - وجدان الصايغ: المرأة ومرآيا النص من: 204
- (32) - أحلام مستغاني: المصدر السابق من: 357

شعرية الدال في روايات إبراهيم الكوني

أ. وردة معلم

أستاذة بكلية الدروس

جامعة 08 ماي 1945 - خالصة -

ولكنها تحول إلى دليل، فقط ساعة بنائها في النص، في حين أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل باستثناء الحالة التي يكون فيها منازحا عن معناه الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي⁽²⁾. أساس هذا التوجه كما هو بلاي لساني وظلبي، لا ينظر إلى الشخصية إلا من خلال الدور الذي تؤديه داخل التلطف، مثل الكلمة التي لا يكون لها معنى داخل الجملة إلا إذا تعالقت مع بقية الكلمات المكونة لها، بهذه الكيفية تعاملت البنيوية المعاصرة مع الشخصية، وبالأخص منها الاتجاه الذي عرف بالبنيوية الوظيفية والذي فهم الشخصية من "مبدأ البحث عن الوظائف (أو الأفعال أو الأكواد) التي يمكن أن تؤديها عناصر اللغة"⁽³⁾.

ولما في النماذج العالمية LES-MODELES ACTANTIELS التي قدمها كل من بروب وسوريو وقرماص وهامون خير ممثل لهذا التوجه الذي اختار أن تكون الشخصية علامة فارغة، تمتلئ باجتماع اسمها وصفاتها ومجموع ما يقال عنها بواسطة التلطف أي أن كل عنصر من عناصر بناء الشخصية له دور أو وظيفة مما يجعلها تشارك جميعها في صنع معناها العام بطريقة ما. إذن، يهتما في إطار بحثنا عن الشخصية، التطرق إلى إنجازات بروب وسوريو وقرماص وهامون لأن دراساتهم اعتبرت سلسلة من الدراسات المتميزة، المكتملة لبعضها البعض، وهذا يبرر في رأينا أهمية اختيار تلك الأسماء.

كما يهتما أيضا بتقديم نموذج "ظلي هامون" عن الشخصية لأننا سوف نعتمد في دراستنا

1- تقديم:

خلافا للمناهج التقليدية ذات الأسس الاجتماعية والنفسية والتي وقعت في النظرة الأحادية للشخصية عندما اهتمت بمضمونها، نجد أن المناهج النصانية ممثلة بالفكر البنيوي انصرفت بطريقة جذرية للاهتمام بهوية الشخصية من خلال وظيفتها أي شكلها، ويمكن الحديث في هذا المجال عن نظريات السرد الحديثة التي تتجاذب دراسة الشخصية بوصفها جزء لا يتجزأ من العملية السردية وتقع هذه النظريات في ثلاث مجموعات اعتمادا على كونها تتعامل مع السرد بوصفه متواليات من الأحداث أو بوصفه خطا ينتجه سارد، أو بوصفه نتاجا اصطلاحيا ينظمه قارئه ويمثله معنى⁽¹⁾.

ويمكن إدراج داخل المجموعة الأولى أعمال كل من فلاديمير بروب-Vladimir Propp وإتيان سوريو-Etienne Souriau وقرماص Jean Greimas-A- وقلب هامون.... وجميعها تمثل العدة بمعناها التقليدي، أما المجموعة الثانية فتمثلها الأعمال المهمة بالرؤية السردية أو وجهات النظر مع كل من هنري جيمس-HENRI JIMS وجون بويون-Jean Poullion... وإما المجموعة الأخيرة وهي الأحدث فتندرج تحتها نظريات التلقي.

ويحسن بنا هنا التوقف للتذكير بأن للشخصية في الفكر البنيوي قد اعتبرت "مثابة دليل (signe) له وجهان أحدهما دال -signifiant- والآخر مدلول -signifié- وهي تتميز عن الدليل اللغوي السامي من حيث أنها ليست جاهزة سلفا

- المرسل 4- دائرة فعل المساعد 5- دائرة فعل الشخصية المرغوبة 6- دائرة فعل البطل المزيف 7- دائرة فعل المانع.

وكل دائرة من الدوائر السبع تقابلها مجموعة من الأدوار، يمكن أن تقوم بها شخصية من الشخصيات السبع.

بهذه الإشارات الموجزة إلى كتاب مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية نكون قد ألقينا بمنهج بروب، وهو منهج كما نرى بسيطاً، يهتم بالشكل المتمثل في وظيفة الشخصية، وهو واحد من العناصر المشكلة لبنيتها

وبالمقابل أهمل بروب تماماً جانب المضمون.

يكرر بنا القول عن بروب أنه أدرك في مرحلة متقدمة جداً أهمية فعل الشخصية بالرغم من إغفاله أهمية تحوله وتغيره، وذلك عندما حصره في إحدى وثلاثين وظيفة، وقد تلقى جراء ما أغفله في دراسته عن الشخصية الحكائية مجموعة من الانتقادات من أهمها:

1- إهماء مضمون الفعل.

2- اعتباره الوظيفة عنصر أساس في السرد أي اعتبار ما تقطعه الشخصية أهم من هويتها وصفاتها.

3- اعتباره أن الأفعال أهم من الأسماء....

ومع كثرة الانتقادات الموجهة لبروب فإنه لا يمكن لأي درس تجاهل قبوليته والاستثناء عنها. ولقد بينت التطورات اللاحقة التي عرفها التحليل السردية (في الرواية والقصة والمسرح وكل الأشكال التصويرية الأخرى) أهمية الحدث البروبي في تصويره لهيكل الحكاية العجيبة، لوتبعاً لذلك مكانزمات بناء الشخصية وتطورها كوحدة معجمية ظاهرة من خلال التجلي النصي⁽⁵⁾ أي الشخصية بوصفها دالاً، وقد كان بروب يعي تماماً أهمية هذا الدال (اسم الشخصية، لقبها، بيتها) إلا أن توجه خطة عمله نحو الوظائف جعلته يقسم يقول بروب لقد فصلنا بقلة فيما مضى بين السؤال عن يقوم بالفعل في الحكاية، والسؤال عن الأفعال

التعليقية عن دال الشخصية الروائية في أعمال إبراهيم الكوني، أضف إلى ذلك أن نظريته عن الشخصية تعتبر رائدة بالنظر إلى النماذج المذكورة.

أ- الشخصية عند بروب:

لا يمكن للدراسات المهمة بالشخصية الروائية إغفال دراسة فلاديمير بروب عن الشخصية الحكائية، ذلك أن بروب يعتبر أحد أهم رواد الفسكالية، ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنوية، وقد قدم هذا الباحث تصوره عن الشخصية في كتابه مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية، والبارز في هذا الكتاب الذي يعتبر الفتح المبين للدراسات البنوية الدلالية هو اهتمام بروب بالجانب المورفولوجي للشخصية الحكائية مع تنظيم لفعالها ومختلف الوظائف الصادرة عنها، وقد عدت هذه الدراسة ثورة منهجية حقيقية أولت لأول مرة الاهتمام بالشكل على حساب المضمون، ويعرف تحليل فلاديمير بروب في الدراسات الشعبية بصمة خالصة بالتحليل الوظيفي، نسبة إلى الوظيفة لأن هذه الأخيرة وهي فعل الشخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل⁽⁶⁾، تعتبر ركيزة هذا التحليل، ذلك أن بروب لاحظ على مدونة الحكايات البالغ عددها مائة حكاية أنها تتضمن نوعان من القيم، واحدة ثابتة أطلق عليها اسم الوظيفة وأخرى متغيرة، تتضمن أسماء الشخصيات وصفاتها وأسماء الأماكن التي تنتقل إليها... ومن هنا بدأ بروب في خطة عمله القائمة في الأساس على القيم الثابتة، أي على وظائف الشخصيات التي أعطاهما أسماء مصدرية مثل المنع، القصد، المنع إذ اعتبرها أهم من الشخصيات نفسها، وتوصل إلى حصر هذه الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة، ثم لاحظ أن للقائمين بالفعل يقومون بأفعال محددة كما لو أن لكل فاعل دائرة فعل معينة وهذه الملاحظة جعلته يقوم بتوزيع الوظائف على الشخصيات وقد سماها دوائر فعل الشخصية وهي سبعة: 1- دائرة فعل البطل 2- دائرة فعل الشرير 3- دائرة فعل

الوظائف بتدورها على الانتماء مع بعضها فهناك البطل، وهو مترجم اللعبة السردية أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقته الدرامية التي يسميها سوروي بالقوة الطيماتيقية، وإلى جانب البطل هناك البطل المضاد، وهو القوة المعاكسة التي تمرق لتحقيق القوة الطيماتيقية، أما الموضوع فهو تلك القوة الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل ويمكن لهذا الموضوع أن يتطور وأن يجد لنفسه حلا بفضل تدخل المرسل وهو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع، ويكون هناك دائما مستفيدا من الحدث هو المرسل إليه، وهو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف، وكل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على المساعدة من القوة سائسة سماها سوروي بالمساعد⁽¹⁰⁾

نلاحظ مما سبق، أن سوروي استفاد كثيرا من النموذج البروبي، ويظهر ذلك في الدوائر الست التي تعتبر تعديلا لدوائر فعل الشخصية، كما تظهر استفادته من نموذج من خلال استعارة مصطلح الوظيفة التي ارتبطت هذه المرة بالمرشح، عكس ارتباطها بالحكاية المعجبية في نموذج بروب، والجديد في رسيمة سوروي هو التركيز على الدور التنميطي للشخصية من خلال علاقاتها المختلفة مع بقية الشخصيات، فالشخصية الواحدة يمكنها القيام بدور أو أكثر.

ولم ينح سوروي من الانتقادات فقد وصف نموده العاملي بالعمومية، وهذا لا ينفي أهميته فقد كان منطقا حقيقيا لأعمال فريماص وبريموند.

ج- الشخصية عند فريماص:

بعد نموذج بروب وسوروي برز باحث آخر قام باستثمار جهود سابقه وهو فريماص ويعتبر النموذج الذي قدمه الثالث في سلسلة تبولوجيات الشخصية البارزة، وفيه تم تجاوز الوضع الدخلي للشخصية (أي الشخصية بصفتها وحدة معجبية) إلى الوضع الخارجي، أي من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي. لقد أسس فريماص في مشروعه للنمذجة لدلائلية الشخصية وسنكتفي فقط بالإشارة إليها من خلال مصطلحين يبرزان في نموده العاملي، يمثلان مفهوم الشخصية وهما

باب الدراسات

نفسها، وتسميات الشخصيات وخصائصها متغيرة في الحكاية. ونعني بكلمة خصائص كافة الخصائص الخارجية للشخصيات صرما وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي وخصائص هذا المظهر⁽⁶⁾.

ونعتقد أن التزام بروب بمنهج محدد، مصرح به كما شاهدنا من خلال الفقرة السابقة، يمنح لعمله الأهمية المنهجية، ويجعل من العناصر التي لا يتضمنها التحليل هامشية وعلى قدر من الأهمية أيضا لأن النقد المعاصر وبالأخص منه للنقد الفرنسي، شتم أفكار بروب عن التحليل المورفولوجي وبالتحديد خصائص الشخصية، وهو أي النقد الفرنسي ينزع في توجهاته المختلفة بطريقة غير مباشرة إلى منهجه والسبب يرجع إلى أن النقاد راوا أن مناقشته في النظرية والمنهج آمن من النتائج التي أحرزها إذ أصبحت نقطة البداية في نوع جديد من تحليل السرد، وفي الوقت نفسه أسست بعض محدودياته⁽⁷⁾

إن الوقوف عند نموذج بروب البسيط ضروري لكل تحليل يبتغي النظر في بنية السرد بصفة عامة وفي مقولة الشخصية بصفة خاصة، وهذه الحقيقة تظهر خصوصية نظرية بروب في كتابات الآخرين الذين ساروا في طريقة ويعتبر كلود بريموند- Claude Bremond أج جريماص - J-A-Greimas من نقاد الفرنسيين الذين استخدموا نظراته الناقذة أساسا لنظريات آمن⁽⁸⁾

ب- الشخصية عند سوروي:

يعتبر إتيان سوروي أول من وضع تبولوجية خاصة بالشخصية المسرحية شبيهة بتلك التي أعدها بروب عن الحكاية الشعبية، فانتقالا من الدراما أعطى سوروي أول نموذج عن العلاقات بين الشخصيات⁽⁹⁾.

ويتكون نموذج سوروي من ستة وحدات هي: البطل، البطل المضاد، الموضوع، المرسل، المستفيد والمساعد، وقد أطلق على هذه الوحدات اسم الوظائف الدرامية وتمتاز هذه القوى أو

والملاحظ على العامل أنه قابل لأن ينهض بعدد من الأدوار العاملة تعرف هذه الأدوار بموضعها في السلسلة المنطقية للمرد أو بمساهمتها الصيفية (12)

ولما المصطلح الثاني فهو الممثل وهو وحدة تركيبية من النوع الاسمي مضمينة في الخطاب وقابلة في لحظة ظهورها لتسلم الاستثمارات الخاصة بالتركيب السردى ومحتواه الدلالي يتكون داخل الحضور لمعنى تقردى. ويمكن أن يكون الممثل فرد (بباز) أو جماعى (الجلون) أو تصويري، أو اسم تصويري (القدر) وهو نقطة اللقاء واستثمار لأثنين من المكونات التركيبية والدلالية ولكي نقول ممثل يجب أن يكون التكميم حلال على الأقل لدور عاملى وعلى الأقل لدور غرضي أصف إلى ذلك أن الممثل ليس فقط مكان استثمار لهذه الأدوار، ولكن هو أيضا نقطة هامة لتحولاتها، ويتكون الخطاب بالنظر إلى ذلك من الكسب والتلفاض في القيمة (13)

والصلى كالعامل قابل هو الآخر لأن يؤدي مجموعة من الأدوار الغرضية المختلفة وهو قابل أيضا للتشخيص من خلال السمة التركيبية للملفوظ والدلالية. ليصبح مفهوم الشخصية دال على فرد فاعل يؤدي دور ما في التلفظ.

ما يمكن ملاحظته على الشخصية في اصطلاح قريماص أنها استبدلت بمصطلحي العامل والممثل، والعامل هو الوظيفة حسب تعبير بروب، وهو بؤرة تؤثر الملفوظ السردى فمنه تتحقق العملية التواصلية بطرق متعددة أي وفق علاقة العامل الولد بمجموع العوامل الأخرى أي أن الملفوظ السردى يتكون أساسا من مجموع هذه العلاقات، وهو ينقسم إلى: م1- ذات+ موضوع. م2- مرسل+ موضوع+ مرسل إليه. ويقدم هذان الملفوظان أربعة عناصر هي: ذات، موضوع، مرسل، مرسل إليه وهي عناصر كافية لإنتاج سلسلة من الإرساليات -communication- وبالمقابل هناك عنصران سيقومان بدور تسهيل أو

مصطلحا العامل -actant- والممثل -acteur- فالعامل هو نوع من الوحدات التركيبية ذات ميزة شكلية خاصة، يمكن أن تكون العوامل ككائنات بشرية أو أشياء لها عنوان مهما كانت طريقة بناؤه حتى ولو كانت هذه العناوين بسيطة فهي ذات فعالية تؤهلها للمشاركة في القضية (14)

ويرجع قريماص العامل إلى بعض التصورات الخاصة بالتركيب مثل تصور تسنيير (tesniere)، وهي أي هذه التصورات تقوم على تفصيل الملفوظ البسيط والذي يتكون من عناصر مثل الفاعل، الموضوع المحمول،- إلى وظائف، وقد استبدل قريماص مصطلح الشخصية بالعامل في السيميائيات السردية لأنه رأى أن العامل لا ينطبق فقط على الإنسان بل يتعداه إلى الحيوانات والأشياء وحتى التصورات عكس مصطلح الشخصية الذي يلتبس مفهومه عند التطرق إلى قضية الجنس (إنسان، حيوان).

وميز قريماص داخل خطاب ملفظ به بين نوعين من العوامل، هي:

1- عوامل التواصل: وهي خاصة بالكلام المتلفظ به وهي: الراوي والمروي له والمتمكلم والمخاطب (بالفتح).

2- عوامل المرد: وهي الفاعل، الموضوع/ والمرسل والمرسل إليه وعلى المستوى النحوي ميز داخل هذا النوع بين العوامل التركيبية وهي تلك المسجلة في برنامج سردي مثل فاعل الحالة وفاعل منجز وبين العوامل الوظيفية وهي تلك العوامل التي تشكل الأدوار العملية لمسار سردي معرف ويمثل هذين النوعين بعدي عوامل السرد.

وأما على مستوى السيميائيات السردية يكون العامل إما فردا أو ثنائيا أو جماعيا وكل عامل من هذه العوامل قابل للتفصيل على الأقل إلى أربع وضعيات عاملية (actant- negactant, antactant, protactant) وعقد تفصله يصبح العامل يسمى بـ protactant ويتحول إلى مجموعة عاملية.

(magique auxiliaire) والواهب (donateur) والمرسل إليه كائنه هو البطل (héros) الذي هو بالتأكيد العاقل (sujet) أما الغرض (objet) فهو الأميرة⁽¹⁵⁾

2- يطلق قريصاص مصطلح الوظيفة على حالات يعتقد أنها أفعال مثل الفقد والإساءة وهذا ما عابه على بروب الذي أهمل في نظره الوظيفة في تحولها المختلفة. أي أنه اعتبر فعل السرد منحولاً عكس بزوب الذي عده ثابتاً.

3- يطلق قريصاص من النص الذي يتصور أنه جهاز مبني من القواعد والعلاقات

4- اختصار الدوائر البروبية هي التي أسست منطق قريصاص في تعامله مع الشخصية.

5- اعتبر مفهوم قريصاص للشخصية مفهوماً شمولياً ومجرداً اهتم فيه بالأدوار ولم يهتم فيه بالذوات.

2- الشخصية عند فليب هامون:

1- مفهومها: تعتبر نظرية هامون عن الشخصية من أهم النظريات الحديثة المنجزة إلى غاية يومنا هذا، وقد حدد هذا المفهوم بدقة عندما قال: "إلا أن اعتبار الشخصية وبشكل أولي علامة أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا الموضوع وذلك من خلال دمجها في الإرسالية المحددة في الأخرى كإبلاغ أي مكونة من علامات لسانية"⁽¹⁶⁾

يفهم من هذا التعريف أن هامون يعتبر الشخصية بمثابة الدليل اللغوي، يتكون من دال ومندول أي أن الشخصية عبارة عن بنية مكونة من علامات لسانية متشابهة (دال + مندول) تتسع لتصبح قادرة على احتواء جميع مكونات النص بالإضافة إلى أن مفهوم الشخصية مستقل عن المرجع لا تراعى فيه إلا المعطيات النصية المتلفظ بها عنها داخل النص. كما يفهم من كلامه أن الشخصية تؤدي وظيفة إرسال أو تبليغ شأنها في ذلك شأن اللغة التي قصر اللسانيون أداءها على التواصل فقط.

عرقلة هذه الإرساليات وهما المعيق أو المساعد ويتجميع هذه العناصر تكون أمام ستة أدوار: ذات، موضوع، مرسل، مرسل إليه، مساعد، معيق، ويمكن وضعها في المربع السيميائي للقيام على عملية النفي والإثبات، وتحصل على إثرها على مجموعة من التقلبات، تجد هذه الأخرى ما يقابلها في الحياة الاجتماعية. وعليه يمكن النظر إلى النموذج العائلي من زاويتين: زاوية استبدالية وزاوية توزيعية، وكل زاوية تحيل على تنظيم معين للأدوار وعلى نمط خاص للاستقبال فمن الناحية الاستبدالية يمثل للنموذج العائلي لأمنا باعتباره نسقا أي سلسلة من العلاقات. المنظمة داخل نموذج مثالي... كل علاقة قابلة لتوليد توتر خاص، داخل النص السردية، وبناء على هذه العلاقات نحصل على ثلاثة أزواج من العوامل: كل زوج مرتبط بمحور دلالي معين:

- | | | |
|------------------|------|-----------|
| ع1: محور الرغبة | ذات | موضوع |
| ع2: محور الإبلاغ | مرسل | مرسل إليه |
| ع3: محور الصراع | معيق | مساعد |

أما عن الناحية التوزيعية فالنموذج العائلي يمثل لأمنا على شكل إجراء أي تحويل لعلاقات المشكلة للمحور الاستبدالي إلى عضليات، تطرح بدورها سلسلة من البرامج السردية الثاقوبة، والرئيسية⁽¹⁴⁾.

إن العوامل الستة السابقة تمثل مجموعة من الأدوار الثابتة وهي المشكلة لمفهوم الشخصية عند قريصاص التي يقوم بدرستها انطلاقاً من هذه الأدوار. ما يمكن ملاحظته على تصور قريصاص هو:

- 1- اعتبر مشروعه تطوير للمشعر البروبي. فالنموذج العائلي هو إعادة تنظيم وترتيب لدوائر فعل الشخصية وما يدل على ذلك "أن التآثر ببروب يبدو واضحاً: في المرسل (destinateur) نجد الباعث (mandateur) ولب الأميرة، وفي المساعد (adjuvant) نجد الظهير السحري

2- أن تندرج هذه الظاهرة في مسلسل قصدي للإبلاغ قابل لمراجعة.

3- أن تكون صيغ التجميع والتأليف محددة بعدد ضئيل و(تألم) من القواعد (تركيب).

4- أن يكون وجود الظاهرة مستقلاً عن لا محدودة الإرساليات المنتجة أو القابلة للإنتاج كما يكون مستقلاً عن طابعها التركيبي⁽¹⁷⁾.

ويرى هامون بصموية الأخذ بهذه الاعتبارات التي من شأنها تحديد حقل سيميولوجي خاص بالشخصية، ولعل من بين أكثر هذه الصعوبات هي التمييز بين الشخصية بوصفها علامة أولاً ثم بوصفها تنتمي إلى ملفوظ غير أدبي، وأخيراً بوصفها تنتمي إلى ملفوظ أدبي، ولا يرى هامون استحالة ذلك بالنظر إلى الاعتبارات السابقة الذكر.

وتتبعاً لتوجه النقد البنيوي المعاصر يكون هامون قد تعامل مع الشخصية بوصفها شبكة من الصلوات الاختلافية تنتظم لتؤدي معنى ما، وتقوم بثور ووظيفة معينة، ومع حرص هذا التوجه على فعالية الأثر السياقي في تحديد الشخصية وجدنا أيضاً هامون يأخذ به فالشخصية عنده "وليدة مساهمة الأثر السياقي ونشاط استكاري يقوم به القارئ"⁽¹⁸⁾.

وهذا الحرص يؤكد بدوره على أن الشخصية ليست شكلاً فارغاً، بل هي علامة مثقلة بتوقف تحيينها على مختلف السياقات المحيطة بها من جهة، وعلى دور القارئ من جهة أخرى، لأن هذا الأخير يعمل على استحضار المدلول* الغائب للدال الحاضر الذي سوف نوقف عنده بالتحليل والمناقشة من خلال نماذج مستقاة من روايات إبراهيم الكوني²².

3- دال الشخصية:

يتم تقديم الشخصية من خلال مدلول لا متواصل يلخص صفاتها ووظائفها ومجموع علاقتها، كما يتم تقديمها أيضاً من خلال دال لا متواصل، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بسمتة⁽¹⁹⁾.

يتضح مما سبق أن هامون يرفض النقد التقليدي والثقافة المتمركزة حوله هذا من جهة كما يتضح أنه استقى مفهومه للشخصية من السانويات من جهة أخرى، ومع هذا فإن هامون شدد على القول بأن الشخصية ليست:

1- مقولة أدبية محضة: عن مشكلة أدبية هذه القضية يقول: "إن اشتغال وحدة خاصة تسمى الشخصية داخل ملفوظ هو مشكل إذا أردنا يعود إلى النحو الوظيفي سابقة في الأهمية على الأدبية ذاتها (معايير ثقافية وجمالية)"

2- مقولة مؤسنة: بشكل خاص، الرئيس الديبر العالم، الشركة المجهولة الاسم، المشرع، السلطة، كلها تشكل شخصيات إلى حد ما مخصصة وصورية وضعها نص قانون على خشبة المجتمع....

3- مرتبطة بنسق سيميائي خالص...

4- إن القارئ يعد بناءها، كما يقوم النص بدوره ببنائها....

والمتمعن لهذه الملاحظات يستنتج مايلي:

1- إن للشخصية وظيفتان: وحدة نحوية مستقاة من النص وثالثة أدبية مستوحاة من المنظومة الثقافية والجمالية التي ينتمي إليها النص، والأولى ذات أهمية خاصة فحين أن الثانية تتراجع لصالح المعايير المذكورة.

2- إن مفهوم الأنسنة مقبول إلى حد ما بالنظر إلى فاعلية الشخصية ونوعها ومستوياتها

3- يمكن تحديد الشخصية في الخطاب اللساني وغير اللساني.

4- الشخصية هي نتاج قراءة أيضاً.

وهذه الملاحظات التي أصبحت في منطق هامون بمثابة محددات تصبح مرهونة بانتماها إلى الحقل السيميولوجي بشرطين أو أكثر:

1- أن تتحكم هذه الظاهرة في عدد ضئيل أو تألم من الوحدات التمييزية للعلامات (معجم)

الديمومة، نفس الشخصية قد تكون تباعا امرأة أو رجل أشقر أو أسمر، ديمومة في التحول (شخصيات مختلفة بنفس الفعل أو تلتقي في نفس الأوصاف) (21) *

ويستخدم الروائيون تقنيات كثيرة ومتنوعة في تسمية شخصياتهم، فهي إما تأتي مفردة أو ثنائية أو ثلاثية، ولما مرشطة بالتوزيع المكاني التقليدية أو حديثة، أو دينية، أو تاريخية، أو أسطورية أو أسماء مهنية، أو أسماء أجنبية، وقد اقترح هامون لدراسة أسماء الشخصيات طريقة تعتمد:

- 1- رصد نسبة توتر الأسماء.
- 2- نوعية الأسماء.
- 3- دلالتها.
- 4- تصنيف الروائيين حسب أخذهم بمبدأ الكثرة أو القلة.
- 5- معالجتها على المستوى التركيبي، مفردة، ثنائية.
- 6- مسألة غموض الاسم والكيفية التي يستعيد بها وصوحيه.
- 7- أنواع التحولات التي تتعاقب على الاسم للشخصي.

وكبدية لهذه الدراسة فإننا نقدم هذا الجدول الذي نرصد من خلاله نسبة تواتر أسماء شخصيات إبراهيم الكوني الروائية وأنواعها.

أسماء علم مفردة	أسوف، ليميري، إبيدان، تامولي، أمطال، وانتهاي، بوبو، أفر، أغولي، بهور، أماما، إيجاريلين، أساروف، أهوم، لماسيس.
أسماء علم مركبة	قائيل بن آدم، مسعود الدباشي، جون باركر، إسموان والصرن
أسماء أخرى مركبة	عزراء المعبد، باتي الضريح، مطلقة قاييل، الكابتن بورديلو، لنا الكاهنة .
أسماء دينية	قائيل بن آدم، الجولي الكاهنة، عزراء المعبد، العراف
أسماء اجتماعية	الكاهنة، العراف، الزعيم، الحكيم، المطار، الساحر، المربية، عزراء المعبد، الساحرة، الشاعرة.
أسماء مهنية	عالم الآثار، موظف الآثار، باتي الضريح، الحفار، المطار
أسماء قرابية	والد أسوف، والدة أسوف، الابنة، الأم، الجدة، الأخوة، أشقاء الأب.
أسماء أجنبية	جون باركر، بورديلو.
أسماء مكانية	الزنجي، الطاليتي، الخلاسية
شخصيات غير مسماة	الغريب 1، الغريب 2، الغريب 3 الحفار، باتي الضريح، العراف، الزعيم، الساحر، الحكيم، المطار، عزراء المعبد.

ولا يمكن أن تكون أسماء الشخصيات غير دوال تحيل بالضرورة إلى مخلولاتها وتحتاجها الشخصيات نفسها لتأخير هويتها، وقد يحدث أن يعتقد البعض أن أسماء الشخصيات لا أهمية لها ولكن الأمر خلاف ذلك، لأن السيميائيات السردية بنيت أن اسم الشخصية يسهم ويحدد ما في تحديد مخلولها بصفة خاصة وعملية بناءها بصفة عامة، وقد قادت هذه الرؤية فليب هامون إلى المراهنة على اسم الشخصية وموظف هذا الاسم "التي تستخدم كنقطة إرساء مرجعية كما تشير في نفس الوقت إلى أدوار مرجعية بشكل سابق أو ذلك الأسلوب الذي يمكن في إدخال اسم تاريخي في لائحة من الأسماء الخيالية (أ العكس) (20).

إن الواقع أثبت أن الروائيين لا يختارون أسماء شخصياتهم بطريقة اعتباطية وإنما عملية الاختيار تتم وفق طريقة انتقائية، مدروسة، ومخططة لها من قبل، ويئل على ذلك أنهم كانوا يترددون كثيرا في اختيار اسم المعلم (زولا ترد كثيرا ما بين لويز ونديز كاسم البطلة، ويقوم النص المصري (بكيك)، روب، قريبة) بنقل هذه الاستمرارية إلى النص التام، الشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم، شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم، كخير في

يؤدي الاسم حسب المعنى السابق وظيفة تمييزية بين الشخصيات، فاسم كل شخصية يصبح يحيل عليها بالضرورة، فاسم أسوف يحيل على شخصية الراعي المقتول في نزيف الحجر واسم أسفا يحترل شخصية مهمة من أهل الخفاء في أو الصغرى، كما أن اسم وانتهاي يرمز إلى الشيطان في عشب الليل وهكذا فإن كل اسم يصبح "هو الذي يعين الشخصية ويجعلها معروفة".⁽²⁴⁾

وتكون أسماء العلم عادة الاختيار المفضل لدى أغلب الروائيين، ولم يخرج الكوني عن هذا التقليد الأدبي عندما منح اثنتي وعشرين شخصية اسما تنوع ما بين المفرد والمركب، تأكيداً على وجهة النظر التي تقول: "إن اسم العلم هو أمير الدوال".⁽²⁵⁾

ومنها نشير مثلاً إلى اسم العلم المفرد أسوف وكما نشير أيضاً إلى المركب منها مثل أسماء كل من مسعود الدباشي وأدم قابيل وإسموان وانضرن، وكل هذه الكثافة الاسمية بنوعها على أهمية أسماء العلم فلها "موقع غريباً ومشوقاً في ذلك الشأن".⁽²⁶⁾

وتكمن أهمية اسم العلم بنوعه في أنه يتيح للروائي استخدامه بكل إمكانياته اللغوية والإبداعية، فينتقي منها ما يريد، تبعاً للنماذج الروائية المعطاة، غير أنه في كل استخدامه أن يتعدى مبدأي المماثلة أو المخالفة ونعني بها "أن الاسم المعطى للشخصية يتماثل في شكله الخطي، وفي صوره الصوتية وفي منواله مع الطبيعة الخارجية والدخلية للشخصية ومع موقعها الاجتماعي ومع مجمل الوظائف المسندة إليها في البناء الروائي وقد يدل الاسم على الشخصية في بعض أو كل الحالات السابقة، دلالة عكسية مفارقة تماماً لما هو مظهر في الاسم المعطى".⁽²⁷⁾

إذن، يتم في الغالب بناء دلالة أسماء الشخصيات على هذين المحورين وتمثيلاً للمحور الأول نأخذ اسم أسوف، فلهذا الاسم دلالات وأهميته فهو أولاً اسم غير عربي، فهو ينتمي إلى لغة

بداية نقصور أن أسماء الشخصيات الروائية مستمدة أو أن لها علاقة بالواقع العربي، ولكنها في نفس الوقت لا تتطابق معه، حتى وإن كانت نابعة منه أو أن هذا الواقع يشكل مصدرها الأول والأخير، والأصح القول بأن أسماء الشخصيات الروائية توهم بحضور هذا الواقع الذي تسهم في وجوده وإثباته كحقيقة روائية فنية، وبالتالي إلى هذه الميزة يمكن القول بأن أسماء الشخصيات الروائية تؤدي وظيفة ليهم، فلا هي مطابقة له ولا هي خارجة عنه، إنها باختصار جزء من الرؤية الاستشرافية للروائي لهذا الواقع، هذه الرؤيا التي تحول الأسماء إلى حقيقة فنية قد تقترب من هذا الواقع كما قد تئلى عنه، ولكنها في النهاية غير منفصلة عنه.

وبناء على رؤيتنا السابقة للموضوع سوف نحاول تبیین المنظومة الاسمية لشخصيات الكوني الروائية، والجدول السابق يوضح هذا التنوع الذي يدل على حرص الروائي على خلق أسماء متميزة ومتفردة، تصبح جزءاً لا يتجزأ من الهوية الملمة للشخصية، وبالتالي فهي تصبح مكوناً من مكوناتها الاسمية.

كما يدل التنوع -الموجود على الجدول- على إدراك الكوني لأهمية تسمية شخصياته لذا راح يلتقي من هذه الأسماء ما ينسبها معتبراً بمنلولها لذا فإن اختيار سماتها في غالب الأحيان "يحدد في جزء هام منها بالاختيارات الجمالية للكاتب".⁽²²⁾

لقد تعددت أصول أسماء الشخصيات الروائية، فمنها المفرد والمركب والأجنبي وذو الطابع الاجتماعي والديني والمكاني، وهذا يثبت أن الروائيين يتركزون "أن الاسم تمييز وتفضيل، فإن تسمي معناه أن تميز هذا عن ذلك وأن تمنح شخصية اسماً وتجرم أخرى من هذا الاسم معناه تفضيل الأولى على الثانية، إن السارد وهو يمنح هذه الشخصية اسماً، فإنه يقوم بتحديد قدرها المستقبلي من خلال فصلها من المجموع غير المتميز".⁽²³⁾

أسوف الجسد فإنه لم يقض على الجزء المبتقي، الروح، التي تحل على الصحراء بل يكون على العكس من ذلك قد منحه الحرية، ويكون قد خلصه من شرور الجسد ليتحول إلى الخلاء (الصحراء) الخلاء الذي به يتحقق معنى الحرية عند إبراهيم الكوني والتي هي بحث مستمر عن الخلاص من الجسد، وهي لا تتجسد إلا بالموت، وهو النهاية الحتمية لأسوف.

إن اسم أسوف، اسم كامل، متوافق تماماً مع مسماه وتمثلاً معه بقوة المعنى الرمزي للرواية، ولعل إسقاط اللقب العقلي عن هذا الاسم يوافق المنحى الذي ذهبنا إليه، فلماذا يا ترى يدفع الكوني أسوف بلا لقب إلى الموت لو إلى خط الجريمة لو لم يكن يشعر أسوف بالذنب، ذنب أبيه الذي قتل الودان، وذنب جده الأول الذي أكل اللقمة الحرام فطرد من فردوسه.... وهل إن هذا الذنب يكون مهما إذا كان يرتبط بشخصية واحدة لم أن الذنب الذي يشير إليه اسم أسوف يخص الطوارق كلهم، إنني هنا قد تتوافق الشخصية التي تحمل اسماً عاكساً مع خطأ غير معروف، ومع ذنب يجعل القارئ نوعاً طبيعته⁽³²⁾.

إن أسماء الشخصيات ليست في كل حالاتها متوافقة مع المعطى الظاهر في الاسم، فقد تكون مبنية على التناقض، أو قد تكون الدلالة الاسمية مضللة عندما لا يكون الاسم دالاً على ميزة من سمات الشخصية وتجتمع لدينا السمتان في شخصية تظهر باسمين في فترة الزوال الاسم الأول: إيميري، ومعناه في لغة الطوارق "المحبوب"⁽³³⁾.

والاسم الثاني: إيدان وهو من اللغة نفسها ومعناه "العاجز أو المشلول أو القعيد"⁽³⁴⁾.

وتجدر الإشارة هنا أن أغلب روايات الكوني تميل إلى المحافظة على اسم الشخصية، وأنه قد خرج على هذا التقليد مرة واحدة في رواية فترة الزوال.

الطوارق، ومعناه في هذه اللغة "خلاء أو الصحراء"⁽²⁸⁾.

ويتطابق هذا الاسم من حيث مدلوله ووظيفته مع مسماه، فإما من حيث المدلول فإن الاسم أسوف، العلامة اللغوية متماثلة مع المسمى الذي يعيش في الخلاء، منعزلاً عن بقية الخلق فهو ينتمي إلى المكان حتى في اشتقاق اسمه⁽²⁹⁾.

ومنثلاً مع وضعه الاجتماعي كذلك، فأسوف الشخصية لا يعرف لغة يخالط بها غيره، ولا يجد طريقة يتعامل بها معهم، فهذه الشخصية خالية ومفرغة ومنعزلة عن السياقات الاجتماعية والثقافية التي تنتمي إليها وبهذا فإنه "لا يمكن أن يشير الاسم إلا على المكانة الاجتماعية للشخصية أو معبرا عنها حسب فعاليتها أو طموحاتها أو أحلامها..."⁽³⁰⁾.

وهكذا فإن اسم أسوف يصبح يحول حسب هذا المعنى على نقطة البداية، أو الولادة الأولى للإنسان، حيث لا يعرف لغة ولا يميز بين صديقه وعدوه، وهذا المعنى يشير إلى الفؤاد والخلاء الفسيح، أو إلى الأصول الأولى، وإذا أردنا أن نربط ما بين هذه البداية والهداية التي يرمز إليها أسوف، فإنه يبرز هنا الودان (رمز طوطسي عند قبائل الطوارق النبيلة) كبداية حقيقية للحرق الذي اندثر منه، إنه جده الأول وهو يعيش في الخلاء ومكانه للصحراء، وما تحول... أسوف إلى ودان إلا تأكيد على هذا المعنى، لذا جعل الروائي صور الودان تملأ وادي متغندوش الذي يمثل زمن البدايات السعيدة، زمن الأسلاف الأوائل وفردوسهم المفقود⁽³¹⁾.

ومما سبق يمكن القول أن الكوني قد وفق في اختيار اسم أسوف للدلالة على طبيعة هذه الشخصية وموقعها الاجتماعي وعلاقتها مع الآخرين، وباختياره لاسم أسوف يكون قد منح للصحراء بعداً رمزياً عندما فصل جسد أسوف عن روحه واختار له الموت على يد قاتل الذي يمثل ثقافة الجسد، فإذا كان هذا الأخير قضى نهائياً على

لشخصية تأتي مصحوبة غالباً لتفسير الدوافع والبراهين التي أدت إلى التحول، وتكون تلك التفسيرات في معظم الأحوال عبارة عن ملفوظات حكاكية ينظمها قانون السبب والنتيجة⁽³⁶⁾.

وما يجدر ذكره أن عادة قلب الأسماء على النحو السابق، عادة عرفها العرب، فهي تسمى الأعمى بالبصير، والفحم بالبياض، ويظهر أن الطوارق على غرار الشعوب الأخرى يعرفون هذه الظاهرة الاسمى، ولعل لفتنتهم بالتسمية هو الذي جعل الكوني يعتني بهذه الظاهرة -التي لم يلتفت إليها الدارسون بعد-، وقد تفلن هو الآخر في استخدامها، استخدمها يليق بالحفاوة التي يقيمها أهل الصحراء للرضيع بقول في إحدى المقاطع الرائعة: "ولما في الحماة الحمراء، فإن الاسم ليس علامة تؤمن لصاحبها، ليس نداء يطلق فيستجاب له، ليس نعتاً، ليس ليماء، ولكنه علة (لصاحبها) قدرة الإله الذي خلق، ولهذا تعاهد القبيلة في البحث عن وسيل تحمي المولود الجديد من شر الخفاء، قبل أن تجد له اسماً يحميه، لأن القبيلة على يقين أن المولود مخفي في بيت بلا حول ولا قوة ما لم يلصق به الرسم الذي يحميه، الإله الذي يحميه، ففخرس حول مهبه اتصال المدى والسكان، وبغرق في أنجرة الشيوخ، وتحرق في وجهه أعشاب كثيرة، غامضة، خريبة للراحة، لأن الوليد في خطر، والجن يحومون حول مهبه في نية لخطفه واستبداله بولود من أولادهم المخفيين، ولا ينقذ الطفل من هذا المصير إلا الإسراع في بناء الحصن، في تشيد الاسم"⁽³⁷⁾.

ولهذا الاحتقائية الكبرى بالاسم، فإننا نرى أن الاستخدام الدلالي لاسم السابق يتوافق مع العرف الاجتماعي للطوارق، وقد برع الكوني على المستوى السردى، عندما جعل نقطة استبدال الاسم هي نقطة التحول الرئيسية في أحداث الرواية، لذا فإن اسم القعيد أو الاسم الجديد هو مرحلة مهمة مابين غناء إيمري وشفاته التام، أو مابين فشله في الزواج من الحلاسية وما بين نجاحه في إلحاق صفة المحبوب به ويتحول الاسم

ومع أن تغيير الاسم واستبداله قد يؤثر سلباً على الرواية، إلا أننا نرى أن الاسمين لهما أهميتهما في الرواية، فهما يعبران عن مرحلتين مهمتين في حياة هذه الشخصية المزوجة الاسم.

وأما بالنسبة للمرحلة الأولى فيمتلها اسم إيمري، وهذا الاسم التنبيل لم يكن متوافقاً من الناحية الدلالية مع مسماه فيإيمري الشخصية لم يكن محبوباً، ولم يلق القبول الحسن من محبوبته لذا فإن اسم إيمري العلامة اللغوية مزيفاً لأن مظهر التناقض يبدو واضحاً ما بين الاسم والمسمى على مستوى علاقتهما العاطفية وحتى على مستوى العلاقات الاجتماعية، فيإيمري لم يكن شاعراً في بيئة يصبح فيها الشاعر محبوباً، ويكون بذلك الروائي قد عمق الدلالة الاسمى المفارقة عندما أسقط عنه صفة الشاعر وجعله يعانى جراء ذلك خاصة وأن هذه الصفة كانت أن تكون سبباً لقبول الخلاسية به زوجاً، وكما نلاحظ أن صيغة محبوب على وزن مفعول، فالمحبوب لابد أن يكون كذلك لوجود صفة ما كان يكون شاعراً أو بطلاً أو وسيماً، فإذا ما غابت هذه الصفات فإن الاسم يحقق دلالة مفارقة لصاحبها أو لحامله.

وأما بالنسبة لاسم إبيدان، فقد منحه الحكيم لإيمري بعد شفائه من علة العشق، بقول الروي: "كان أول من أطلق عليه اسم إبيدان بعد الشفاء، لكي يضيء الأثر، ويضلل الخفاء، لأنه لن يستطيع أن يجد له خصماً من كيد الخلق إذا لم يقبب التسمية ويس له سرا في الاسم"⁽³⁸⁾.

ويظهر الاستخدام الفني للأسماء في الرواية الكونية وكأنه عبارة عن تسمية تقي صاحبها من الأمراض والحمد والصراع، لذا مارع الحكيم لمنح اسم القعيد لإيمري تبركاً وتميماً بهذه الصفة، وبهذا الاسم المفارقة هو الآخر لمطلوه وذلك بعد أن حافظت الرواية على اسم إيمري لما يقرب المائة وثلاث صفحات، ثم تغير فجأة وفقاً لمبدأ العلة والمعلول فالشخصيات لا تغير أسمائها من تلقاء نفسها أو لمجرد الرغبة العابرة للكتابة في ذلك وهذا ما يفسر كون التحولات الطارئة على اسم

الدلالة تتغير وتتبدل وتتعدد، المدلول لا يتعدد ولا يتبدل⁽³⁹⁾

ومن طرفة الأسماء المركبة وجدنا كذلك اسم أنا للكاهنة، فهو يتميز عن بقية الأسماء الأخرى، بلغة اسم لامرأة وهذا الأمر يبدو عابثا في الخطابات الروائية العربية، فإن تسمي شخصية سواء كانت رجلا أو امرأة فلا غرابة في ذلك، ولكن إذا ما تعلق الأمر بالخطاب الروائي لإبراهيم الكوني فثمة أسئلة كثيرة تطرحها تتعلق كلها عن سبب منح هذه الشخصية اسما في ظل إسقاط تام لأسماء شخصياته النسائية.

وبعد قيامنا لقراءة استطلاعية لأسماء شخصيات الكوني، نوضح لنا أن منح اسم أنا لشخصية الكاهنة في رواية ملكوت طفلة الرب، يتعلق بموقع هذه الشخصية في الخطاب الروائي (ودورها ووظيفتها التي أسندت إليها) وهو موقع ممتاز وطريف، وجزء من رؤية الكوني للعالم الصحراوي.

ويتشكل اسم أنا الكاهنة في رواية ملكوت كجزة من شعيرة خاصة ينتج بها الكوني نصه الروائي، وتتلق هذه الشعيرة بعنوان الرواية وهو ملكوت طفلة الرب، سيرة أنا الكوني بلسان الصمعت، وكما هو ملاحظ فإن اسم أنا الكاهنة يرد في العنوان، وبالتالي فإن هذا الاسم يكتسب وضعاً ممتازاً في بنية النص، فهو ينفذ على رأسه محدد الإطارات العام له، وتتقدم في العنوان الجزئي كلمة سيرة على اسم أنا كما يلحق الكوني بها، ويكون اسمها في العنوان أنا الكوني، وهذا يعني أن هذه الرواية سيرة ذاتية، وهذا واضح، ولكن هل أنا الكاهنة هي أنا الكوني، نقول نعم لأن الرواية التي تضيء ذلك في العنوان إضماراً جزئياً من خلال استخدام عبارة طفلة الرب، لا تقف أن تقف عند اسم أنا الكاهنة، التي تخبرنا بنفسها عن هذا الاسم، نقول الشخصية الرواية: "سألوني من أنا حتى أجيبكم بأن لسبي أنا الصمعت... ولكن ما جنوى الاسترسال والبوح باسم الأب أو الجد؟ أنا اسم كاف، اسم كاف لأن الاسم ليس لقيا يتباهى به أمام باب الدراسات

وفق هذا المنطق إلى تسمية أو تعويذة تجلب الشقاء والسعادة معاً، ولكن أيمري في الحالتين هو إيهان وليدان هو أيمري وتسمية قلب الاسم هي حكايته هو وحده وعليه فإن أسماء شخصيات الأثر الأدبي، قد تبعد عن أن تكون اعتباطية، بمعنى أن المؤلف يخارها عن قصد، بحيث يجعل لكل منها علاقة ماء بدلالة الشخصية التي تحملها وهي في ذلك كالاسم الشخصي لأي إنسان يسند إلى حاله في معظم الحالات عن تصور وتصميم مسبقين في المحيط العائلي⁽³⁸⁾.

وتتدرج تحت هذا التصور أسماء العلم بنوعها، المفردة والمركبة، ومن النوع الثاني، تكشف لنا بعض الشخصيات عن وجود مفارقة اسمية تتراوح ما بين الموضوع والموضوع، فاسم مسعود الدباشي، اسم مركب يتكون من لفظتين، تبدو اللفظة الأولى واضحة المعنى والدلالة، وهي من الأسماء الشائعة، أما اللفظة الثانية فتبدو غامضة وغريبة وغير مفهومة، وربما تحيل على مكان لوجود ياء النسبة أو قبيلة أو قوم أو عائلية، ولكن في الحالتين فإن هذا الاسم المركب يعاني من إيهانٍ لسبي، ولعلنا نستطيع أن ن فك هذا التنبؤ بالرجوع إلى علاقة مسعود الدباشي بقبائل وأسور الشخصيتين المحوريتين في الرواية فهو من جهة صديق حميم لقايل بن آدم (رمز الشر في هذه الرواية) يرباه ويخاف عليه ويوافقه في كل شيء فهو وجه السعد عليه، وهو غامض في موقفه من أسوف الذي جرت ناصيته على مرأى منه.

ونجد في الجدول السابق اسما مركبا آخر، يمثل في الكابتن بورد أولو ويبدو أنه يتناسب مع الشخصية التي تحملها، وتحيل الكلمة الأولى من الاسم على رتبة عسكرية، متقولة بحرفيتها إلى العربية، وهي مضافة إلى اسم بورد أولو، والعلاقة الموجودة بين اللفظتين مبنية على مبدأ السببية، الذي جعل هذه الشخصية تستحق لقب الكابتن، وهذا الأمر لا يستحق غناء كبيراً لإثباته. لأن التحقيق أثبت أن الاسم هو المسمى من حيث المدلول هو غير المسمى من حيث الدلالة، فإن

القطب، اسم قرين مالك الثقيلين والأرض والسموات وما بينهما»⁽⁴²⁾

وبالتالي فإننا نقرأ معنى الكاهنة من الكهانة وأنا من الإلهية، ومعنى آخر فإن أنا تحترق مهنة الكاهن الذي تتصل وظيفته اتصالاً وثيقاً بالرب، ومن اتصالها به قبلها فكيف لا أترعرع فرحاً بهذه الشهادة التي كبرت بها الأقدار عني نبوة تنزلت في قلب أبي الذي وسمني يقيناً منه أنه يطلق الاسم علي تبركاً باسم الأم كما يرد في ألواح الاسم الأولى التي لحقتها لعنة للنسب...⁽⁴³⁾

ونخلص بعد هذه القراءة لاسم الكاهنة أنا أو أنا الكاهنة إلى أن هذا الاسم يقف على عتبة الرواية مشكلاً شعرياً قائمة بذاتها في ما أسمها شعرياً الاسم ودلالته والثقافة التي ينحدر منها، ويصبح بهذا المعنى الاسم ممثلاً من بذائنه يدفع بالقارئ إلى أن يفوس في ثقافة الطوارق بحثاً عن الأم للنبيلة للطوارق، الكاهنة تينيهان والتي تستعير منها أنا الكاهنة حروفاً من اسمها كما تستعير منها وظيفتها الحقيقية وهي الكهانة، وهذا كله يشكل مبرعاً مستظلياً واقع انتظار لتوقع الشخصية التي لا تكتمل إلا بنهاية النص الروائي⁽⁴⁴⁾.

ورغم العناية الاسمية الكبيرة لبعض الشخصيات، إلا أننا نجد أن الكوني لم يمنح كل شخصياته أسماء والقبائل إنسانية فهل معنى ذلك أن عدم منح الروائي أسماء لشخصياته هو تأكيد على إسقاطهم من منظومة الحكمي لم أن الأمر يتعلق بقتل ممارس على شخصية دون أخرى، وبالتالي يكون تأكيداً على نموذج معين وجب على الروائي أن يميته مرات ومرات، وإباً أقهر تعالي منه الشخصية مثل شخصية الزعيم في رواية ولو الصنري...⁽⁴⁵⁾ أو لمعاداة الآخرين منها مثل شخصية العراف، وفي هذه الحالات المختلفة يكون قتل الشخصية بإسقاط اسمها حلاً في إشارة إلى عدم برائتها، ويكون تغييبها بهذا المعنى أو بهذه الطريقة إتاحة الفرصة لميلاد جديد لشخصية جديدة، إن القتل بمعناه السابق، دعوة من الروائي للتغريب الذي لا يكون إلا بالتخلص من الماضي المعمل تمثيلاً سينا أو سلبياً.

الأخبار، ولكنه في عرقي مجرد علامة في عرقي بالطبع لا في عرقيكم أنتم، وإذا استكرتم ورائتم في رأي هذا خسارة أو تطاولوا على الناموس فأضيقوا له اسم الكاهنة، بلي، بلي، الكاهنة أنا، أو أنا الكاهنة كما تشاؤون، تستطيع أيضاً أن تضيقوا اسم الصغيرة...⁽⁴⁶⁾

يوضح الملفوظ السردي السابق عنوان الرواية، ويصبح يحيل عليه مباشرة، ويسقط عنه صفة للغموض عندما تخصص الرواية الدائرة الأولى من الرواية كلها لهذا الأمر، وهذا يدل في رأينا على أهمية شخصية أنا الكاهنة التي ستمرد لنا سيرة الكوني بلسانها هي لا بلسانها، وهي بالأخبار السابقة تؤسس منطقاً خاصاً بالاسم وبالرواية معاً، وهما متكاملان، ومتصلان بالرواية الكونية للكون والعالم معاً.

ولما عن المنطق الخاص بالاسم فهي ترى أن كل اسم هو علامة، تعلن عن رسالة ما، شبيهة إلى حد كبير برسالة الكهان، تقول: بلي الاسم رسالة، وليس نعت أبلة كما تظنون، ولا تذكرون كم فرحت عندما سمعت القابلة تصرخ في انسي هذه بالاسم الصغير الملقق من حرفين اثنين، بل من حرف واحد بالأصح هو اللون لأن ناموس الحقاء لا يعترف بغير الملوك حقيقة أما الصوائت فلا علاقة لها بالعلامة لأنها مجرد أصوات زاعقة قد يكون لها وجود في الآن، ولكن لا وجود لها أبداً في البدن، أعني في التوكب ذاته في رحاب الملكوت المسمى في لغتكم أرضاً، أما اللون في جرم فهي جرم يستطيعون أن يسموه بأيديكم في الحرف المزبور برغم أنكم لن تستطيعوا أن تذكروا معناه أبداً باليسر الذي تتوهمون لماذا؟ لأنه اسم الإلهية الذي لم تعرفوه...⁽⁴⁷⁾

ويعمل مرة أخرى الملفوظ السردي السابق على توضيح العنوان الممتبطن لدلالة اسم شخصية أنا الكاهنة، فيصبح ساطعاً، يشع في ارتباطه المباشر بالرب (ملكوت طفلة الرب)، "اسمي إذا قرين

الذات يتعرض للضغوطات المتوالية، فهو مكلف بتولي الزعامة طبقاً للناموس، الذي حرم عليه الشعر والزواج. وتصبح هذه الشخصية فائدة تماماً للسلطة الأممية لأنها تدين بولائها. التلم لأهل الخفاء، وهذا التوظيف يكمل السمة المنعوية لهذه الشخصية حيث يصبح الدال منطبقاً على المطلوب.

بالإضافة إلى أسماء المقامات الاجتماعية، فإننا نلاحظ وجود نوع آخر من الأسماء، وهي تلك المرتبطة بمكان ما ونقصد بها تلك الأسماء التي ترتبط بالوطن، أو القبيلة التي تنتمي إليها الشخصية (...). وكلها تحيل على المنطقة أو المدينة التي تنسب إليها الشخصية وهذا النمط من الأسماء يلغي الأسماء الشخصية ويحل محلها في الوظيفة والدلالة (46)

ومن هذا النوع مع الأسماء نعطي مثالا بشخصية الخبير الطلياني والزنجي والخلاسة، فهذه الشخصيات مرتبطة على التوالي بإيطاليا وبلاد الزوج والقبائل للخلاسة، وهي أي هذه الأمكنة تحمل مرجعية تشد ذهن القارئ بحقائق موجودة خارج النص عادةً، فهي إذن، تنشط ثقافته الجغرافية (47)

فحضور إيطاليا في النص الروائي الكوني يحمل إشارة تاريخية بالغة الأهمية في تاريخ ليبيا الحديث، لاسيما أن الكوني من طوارق ليبيا الذين لم يكونوا بمعزل عن الغزو الإيطالي لهذا القطر، والذي لا شك فيه أن الروائي المتميز هو من يستثمر مادة إيداعه بحيث لا تكون المادة التاريخية حاضرة لذاتها حقيقة بقدر ما تكون دالة وموحية.

وأما بالنسبة لشخصية الزنجي فهو من بلاد الزوج وحضورها في البنية الاسمية لإحدى الشخصيات الثانوية يتعلق أو يفسر بالأسباب الجغرافية للمنطقة التي يكتب عنها الكوني، وهي متأخرة لثقافات وشعوب الصحراء الإفريقية الكبرى، وغالبية سكانها من الزوج طبعا، ونفس الأمر يقال عن القبائل للخلاسة فهي واحدة من عشرات القبائل التي استوطنت هذا المكان.

وهناك نوع آخر من الأسماء مثبت على الجدول السابق، ويتعلق بالأسماء الأجنبية، وقد وردت بصيغة اسم العلم مثل جون باركر، كما باب الدراسات

ولكن قد يكون الأمر مختلفاً تماماً عند الكوني ففي هذه الكتابة الجينية، المعاد إلى الزمن البدني، الزمن الأول، يكون إسقاط الاسم إشارة إلى مرحلة البراءة، وإلى مرحلة العماء، حيث لم يكن للإنسان اسم.. ولهذا المنحى في اختيار الأسماء ثبت بعض شخصياته بأسماء من نوع القرابة مثل: والد أسوف، والدة أسوف، الإبنة، الحفيدة، للقرينة، أو بأسماء تحمل صفة اجتماعية مثل، مطلقة قابيل، أو بحسب الوظيفة الاجتماعية مثل: الزعيم، المربية، العبيد والأمة والزنجي أو بحسب المقام الاجتماعي مثل: الزعيم والعرفاء، الحكيم والمطارد والساحر والدرويش وبخصوص الأسماء الأخيرة التي تحيل على المقامات الاجتماعية فإننا نؤكد على أن هذه الألقاب نفسها منحت لشخصيات مختلفة في روايته وربما كان يفعل ذلك لجبر للقارئ على تعرف الشخصيات من الدخول (48).

ومن هذه الإشارة التي تبدو في غاية الأهمية يمكن تفسير التسمية الاسمية الممارسة على هذه الشخصيات، فهي تتحدد بحسب أهمية الشخصية ووضعها داخل المنظومة الروائية، فإسقاط الاسم لا يعني في جميع الحالات أن الشخصية غير مهمة أو فاعلة، وهذا ينطبق تماماً على أسماء المقامات الاجتماعية، فالمقام في العادة أهم من الاسم ومن هنا يكون الكوني قد قدم المكافأة على اسم صاحبها في إشارة إلى أهميتها. ولكن ربما الموال الذي يتبادر إلى أذهاننا هو هل أن أسماء المقامات تنطبق أو تتماثل مع مسمياتها، فهل مثلاً لقب الزعيم يطابق حقيقة مع الشخصية التي تحمله؟

تشكل في الحقيقة شخصيات المقامات الاجتماعية حضوراً قوياً في الخطاب الروائي للكوني، وعدم الإحالة إليها بالاسم يعزز في الحقيقة حضورها ويمسق وجودها في نصوصه بوصفها تمثل رموزاً دينوية ولهذا فإن أسماء المقامات الاجتماعية غير أسماء العلم بنوعها، فهي أسماء مضطربة مرتين فهي متجاوزة للاسم الشخصي ومثبتة لميزة أو ناقية لها طبقاً للتوظيف الدلالي للشخصية، كما في شخصية الزعيم التي لا يتوافق معها هذا الاسم، ففي رواية واو الصغرى يبدو العكس تماماً، بحيث نرى زعيماً، ضعيفاً مطلوب

الكوني قد أبعدنا عن كل تدينين اسمي قد تعرض له وربما تبدو هذه القراءة متناقضة مع مكانة المرأة في هذا المجتمع ولنا أن نتذكر مكانة الحناء في فترة الزين وعذراء المعبد في واد الصغرى.

وبخصوص الشخصيات النسائية دائما وجب إصدار الحكم على النتائج الروائي الكوني بأنه يتراوح ما بين الكثرة في استخدام الشخصيات المذكورة الحساء، وما بين القلة في توظيف للشخصيات النسائية ورفض تسميتها.

4-الهوامش والإحالات:

- 1- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، ترجمة حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط1998، ص106.
- 2- صوب لحدائي: بنية النص السردى من منظور النقد العربى، المركز الثقافي العربى للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص51.
- 3- طليب ديه: مبادئ السيميائيات البنيوية (دراسة تحليلية لسيميولوجية) دار الفسيحة، الجزائر، ط1، 2001، ص100.
- 4- فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الشعبية الغرافية الروسية، ترجمة إبراهيم الخطيب، الناشر: المتحدون، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص77.
- 5- سيد بكار: سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع وفلسفة لحنا مينة نموذجاً) دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 1423/2003، ص31.
- 6- فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الشعبية الغرافية الروسية، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص172.
- 7- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، ص118.
- 8- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، ص122.
- 9- Tzvetan Iodorov: les catégories du récit édition du seuil, 1966, communication 8, littéraire, p139, 1981.
- 10- نقلا عن حسن بحرلوي: بنية الشكل الروائي، BOURNEUF.P161. Algrdas Julien - 219.
- Griemas et Joseph courtes: sémiotique dictionnaire raisonne
- 11- de la théorie du langage, hachette livre, paris, France, 1993, p03. -Ibid, p3/4.
- Algrdas Julien Griemas et Joseph courtes : 12- sémiotique dictionnaire raisonne
- 13- de la théorie du langage p7.
- 14- سيد بكار: سيميولوجية الشخصيات السردية، (رواية الشراع والمصفاة لحنا مينة نموذجاً)، ص92

ورد اسم العلم مقترنا بصفة كما هو الحال في اسم الكابتن بورد ليلو، ويصر وجودها في الخطاب الروائي، بقدرة الرواية الكونية على استيعاب جميع أسماء الشخصيات المنحدرة من ثقافات المختلفة (إيطالية، أمريكية..).

وبقي أن نشير إلى وجود نسبة معتبرة من الشخصيات التي تحمل أسماء طارئة، وقد يصعب على الباحث التوصل إلى معانيها ما لم يحل الروائي على ذلك في نصوصه، وقد واجهنا هذه الصعوبة فلم نشك من ربط الاسم بمسماه إلا في حالات قليلة جدا وذلك بمساعدة الإحالات التي وجدناها في النصوص، ونحن نعتقد أن هذا العمل مشروعاً ومن حق كل روائي أن يسمي شخصياته كيفما شاء، ولكن من حق القارئ كذلك أن يتقرب من هذه النصوص بمساعدة الروائي نفسه، الذي يكون قد لفتبه إلى خصوص أسماء شخصياته الطارئة، لذا فله راح يمتدح وضوحها في الهامش بالإحالة إلى معناها في اللغة الأم (لغة الطوارق).

وبقيت ملاحظة هامة، ينبغي الإشارة إليها، وهي عزوف الكوني عن تسمية شخصياته النسائية مقارنة مع أسماء شخصياته المذكورة التي تتفوق من الناحية العددية عليها، وكأنه أراد تكريس قلمه ذكورية عتيدة دأبت على السيطرة القلمية على هذا المجتمع (لذا فإننا نرى أن بإلحاق بعض الصفات على أسماء شخصياته الروائية مثل صفة الحساء، أو يتميزهن بصفة القرابة مثل الابنة والحفيدة... أو بالإحالة عليهم من خلال مكاتبتهم الاجتماعية مثل: عذراء المعبد، للكاينة، يصب مباشرة في هذا الواقع الذي يكون تمثيلاً له بالمفارقة بمعنى أن الكوني يكون مثلاً بالنظام الاجتماعي العربى والذي هو نظام بطريركي، السيطرة فيه تكون للرجل عكس المجتمع الطارقي الذي يصنف أنثروبولوجيا مع المجتمعات الأموسية -سيد البطريكية- وقد يصر هذا الوضع الاسمي في حالة سحب مضمون هذه النصوص إلى ثقافتها- كإعلاء لسلطة المرأة الطارقية التي يكون إبراهيم

تفرضت أغلب الأساطير وجودها في مكان ما، في زمان ما، لدى شعب ما، حيث السعادة المطلقة والفرح المستمر وليهجة العزلة التي تمنع جميع الناس على حد سواء أنظر. مصطفى الحدي، تدرّس النقود في الأساطير، مجلة الموقد الأدبي، مجلة أدبية شهية. تصدّر عن إصدار الكتاب العرب بدمشق، العدد 360، لبنان، 2001 وبين هذا الكلام أن لكل شعب تصوره الخاص عن هذه الجنة ومنهم الطوارق الذينهم كجورهم من شعوب المصورة اعتقدوا راسخ بأن هذه الجنة كان اسمها "أولو"، ومكانها في الصحراء وهم لا يفتقدون الأمل أبداً في العثور عليها بل ويصرون على اقتطاع ذلك اليوم الذي ستمود فيه الصحراء خضراء تكسوها المباتات وتختزنها الأنهار، وهذه الواحة " تشير إليها التسموس باستفاضة بوصفها الواحة التي قامت بها حضارة ولو تكبرى قبل مرحلة التصحر حين طمرها ربح الجنوب مستحسناً بلربح التوب، وهي أيضاً تدرّس المفقود الذي طرد منه الجد الأول، لذلك يستخدم الطارقي التام كي يستره الذي كان سببا في طرده من ولو بعد أن أكل القصة لحرمان أنظر - احتلال عثمان: قراءة استطلاعية في أعمال الكوني، ص123/132

32- جان إيف تاييه: الرواية في القرن العشرين، ترجمة محمد خير الفياحي، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 2006، ص51.

33- إبراهيم الكوني: بر الفيمور: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص23

34- إبراهيم الكوني: فتحة الزوان، الرواية الأولى من ثنائية خطير، النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 1995، ص103

35- المصدر نفسه: ص103..

36- حسن بحرلوي: بنية الشكل الروائي، ص257

37- إبراهيم الكوني: فتحة الزوان، ص26.

38- إبراهيم صحراري: تحليل الخطاب الأدبي، ص164

39- إركشي: البحر المحيط، حققه لجنة من علماء الأزهر، ج1، دار الفكي، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص308.

40- إبراهيم الكوني: ملكوت طفلة الرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص8/7.

41- المصدر نفسه: ص10

42- المصدر نفسه: ص10

43- المصدر نفسه: ص10

44- محمد سويرتي: النقد البيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي، المصباح البيوي -بنيّة، الشخصية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1994، ص113.

45- أنظر إبراهيم الكوني: ولو الصغرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999

46- جان إيف تاييه: الرواية في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب -مكتبة الأسرة، دط، 2006، ص53.

47- حسن بحرلوي: بنية الشكل الروائي، ص251

48- أمين رجب إسماعيل السحلي: تحد الرواة في الرواية العربية المعاصرة منذ 1962، ص97.

15- جمال كتيك: السيميائيات السردية بين النسل السردى والنوع الأدبي، أصل مثقبي السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وأدبها جامعة باهي مختار، عتية، 17/15 ماي 1995، ص284

pour un statut sémiologique du mon. Philippe Hamon personnage; in poétique du récit, édition 16- du seuil, Paris, France, p117

17- ibid, p 119

ibid p126/18

أعتبر هامون الشخصية "مدلولا لا متوصلا قابل للتحليل والوصف" وهذا المدلول عبارة عن جمل تتلصق بها الشخصية أو يتلفظ بها عنها، وتعتبر مجموعة أوصاف الشخصية ووظائفها ومختلف علاقاتها (مفهوم كمية) المكون الأساسي للمدلول الشخصية.

44- سوف نعتد في هذه الدراسة على خمس روايات لإبراهيم الكوني وهي "زيف الحجر" و"ولو الصغرى" و"وقتة الزوان" و"ملكوت طفلة الرب" (سيرة أما الكوني بلسان المست)

19- Philippe Hamon: pour un statut sémiologique du personnage, p142

ibid p127 -20

ibid p 143/144 -21

Philippe Hamon: pour un statut sémiologique du personnage; p

23- سعيد بن كراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والمعاصرة نموذجاً)، ص139.

24- حسن بحرلوي: بنية الشكل الروائي الموزن الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط4، 1990: ص248/247.

25- أنظر سعيد بن كراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية، (رواية الشراع والمعاصرة لنماذج نموذجاً)، ص: 139

26- أمين رجب، عبد السلام السحلي: رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، القاهرة، مصر، 2003، ص95.

27- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي العربي لواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة تحليلية) المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص60/59.

28- إبراهيم الكوني: المصباح، ج1، 477 دار للتوزيع للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992..

29- سعيد الفقي: ملحة الحدود القصوى، (الخيال الصحراري في أدب إبراهيم الكوني) المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (دط)، (دط)، ص97

30- Philippe Hamon: pour un statut sémiologique du personnage; p149.

44- أنظر فصل التحول في رواية زيف الحجر. دار للتوزيع للطباعة والنشر، ط3، 1997.

31- سعيد الفقي: ملحة الحدود القصوى، ص96

44- ترتبط هذه الأسطورة ارتباطاً كبيراً بقصة الخطيئة الأولى التي قد يسببها الإنسان لنوم الجنة فراح يبحث عنها في أحلامه وألوانه فرائعه، ولقد أعبرتنا الروايات المختلفة عن الجنة صومرية والآشورية والبابلية وجنة عدن وأرض الموعد وقد

النص التراثي وإشكالية التأويل

د. حميش عبد القادر

جامعة صعيبة بن موعلي / الشلف

قراءة استذكرية إلى حيث الزمن الحاضر -
الآن - نخرجه من دائرة إنتاجه، لنقرأه هنا؟

نحسب أن محاولات مناوئة النص التراثي (والنص) للقرآني بالضبط لا تزال. تسعى من خلال قراءتها ومناهجها الحديثة -البنيوية ونظرية التلقي... وغيرها-

يسعى إلى هدم وتفكيك بني النص التراثي. وإعمال آليات ومعايير حديثة، مما يترتب على فعل القراءة شطط فاضح. وانتهاك معرفي وخرق للأسس التراث نفسه. بسبب التعارض والتضاد، إلى درجة التصادم والتهك للقيمة وهوية تراثية النص.

(فقد تكاثرت الدراسات الهدلة منصبة على هذه النصوص، تحفر في مضامينها وفي بنياتها الفكرية واللغوية تارة أخرى. باسم الكشف والإثراء. وتطورت العصر. وأخيرا باسم الحديثة والمعاصر، والتفتح على الآخر، والعولمة، والفكر المتحرر)⁽¹⁾

(لمركبة أو صلبة الفكر)، وأخيرا وليس أخيرا يقينا باسم الإسلام المتحضر.

لكن في البدء نواجهنا عتبات استفهامية تمثل مفاتيح موضوعية للشروع في تأسيس لقراءة بريئة للنص التراثي عامة ولا نقول (النص للقرآني) بصفته لغة دينية (لسانية)

ما هي التأويلات الثقافية والمعرفية التي نواجه بها ومن خلالها النص التراثي؟ ما التحديلات الثقافية والمعرفية التي يمكن أن نلبسها لمصطلح تراثي ما؟ ثم كيف نفسر بعض الطروحات النقدية التي تمثل بعدا حداثيا في زمنه ذلك؟

ما القراءة أو المقاربة التي تلج بها نصا تراثيا وقد تتعارض مفهوما مع النص التراثي، داخل دائرة التأويل؟ ثم ما المبررات الثقافية والمنهجية التي تمكننا من خرق أو هدم جدار التحصين للنص التراثي؟ بل للموروث الثقافي نفسه؟

تضعضعنا هذه الإشكالية في مواجهة الإبداعات المنجزة في ماضينا الشعرية منها والنثرية. كما تكمن خطورة هذه الإشكالية في كونها ممارسة غير بريئة. وإجراءات مفهومية، فكرية وثقافية تسعى بعيدا عن موقعها الزمني والسبقي التاريخي. أعني كيف يمكننا أن نعي تلك النصوص التراثية الواقعة بعيدا عن زمن قرأتها (زمن قراءة النص التراثي). وأخيرا والأهم ما موقف الدراسة الحديثة؟ وما المبررات الفكرية والمنهجية التي تنفع أدونيس بالذات لرفض التراث أو ربطه بالحاضر؟

وهنا تكمن الخطورة والأهمية المتجلية في صيغة الاستفهام التالية: في أي الأرملة يتم الفعل القرآني للنص التراثي؟ أيرحل القارئ وجدانيا وثقافيا إلى حيث زمن إنتاج النص التراثي؟ أم يستخرج النص التراثي عبر

¹ - د. حميش عبد القادر. الأدبية بين تراثية الفهم وحداثية التناول. مقاربة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيدي. منشورات دار الأدب. ط2006، 1. ص: 174

تتمكن خطورة الدراسات الحديثة التي تسعى إلى دراسة القرآن الكريم وتفكيكه بصفته بنية لسانية مغلفة. بل وهم هذه البنية من دخلها. تمكن في أسس فعل التعامل الإجمالي. وتجاوز حدود قسميته. نظراً إلى بنس الدرجة والمساواة بينه وبين النص الإنساني (البشري). وهذا ما يسعى إليه محمد لكون مثلاً. حين يقول: (... الأمر يتعلق بطرح مفهوم كلام الله طرحاً إشكالياً - ضمن التوجهات التي فتحتها العلم المعاصر، ثم طرح مفهوم الكائنات المقدسة للمرة الأولى في تاريخ الأديان خارج نطاق أيديولوجية (3)

إن الملفت في هذا القول هو خطورة إطلاق مفاهيم جد مغلفة، كما هو مثبت في قوله لفظاً: إشكالية، والكائنات المقدسة. فالكلمة الأولى تدّرج إلى دلالتها الأدبية الفنية وليس إلى مقسمها أو روحانياتها. والثانية (الكائنات المقدسة) تدّرج إلى الفكرة الغربية القائلة بوحدة الأديان وتعاليمها. وهو ضرب من المساواة والمساواة، والتعميم فسد هذه اللغة النقدية (والطروحات الفكرية والآليات النقدية الحديثة غير البرينة والمقنعة يحاول بعض دارسي ونقاد الحداثة الولوج إلى قلب النص الديني ومن ثم تأديبه وأسسته (4) (نصيب أن كل قراءة حديثة للنص التراثي لا يمكنها أو تتجاوز حد المقدس أو المحظور ولن تتعامل مع النص الديني بنفس المعايير ناظرة إليه على أنه يقع داخل دائرة التراث. لأن التعامل مع النص القرآني - نقول النص بتحفّظ - يستوجب قراءته في ذاته ومكوناته ومنها قسميته. بصفته وحياً ولأنه خارج عن مفهوم الزمن والسياقات والمكان. وحتى لفه التي تخرج عن مفهوم

وخطاباً منزلاً. فإذا كانت قراءات النصوص التراثية وأفعال التأويل والإجراءات الدراسية، تتحرك داخل هذه النصوص بلا وزع أخلاقي أو اعتبارات فكرية أو ثقافية. فإن قراءة النص القرآني بنفس التصورات مع لفتاح آفاق التأويلات الدلالية - غير المحصورة - تشكل خرقاً ومخاطرة غير مقدرة النتاج.

ومن هذا الإشكال نلقي جل الدارسين يتهيبون الخوض في دراسة النص التراثي. لما يختزنه من محمول ثقافي وفكري لصيق الصلة بالفكر الإسلامي. وبالقرآن. والذي يمثل نواته النابضة، والتي يستمد منها كل نص تراثي وجوده وبعده الفكري والثقافي الروحي. يتعامل دحامد أبو زيد: (كيف يمكن على سبيل المثال ممارسة فكر نقدي حر من داخل (الفكر الإسلامي) بتاريخ تورطاته الأيديولوجية الطويل منذ لحظة لكتمال (وحي؟) (2)

إن مقارنة النص التراثي تتطلب يقظة، وتبصرة واعية لما هي تراثية النص، ومبايقاته التي أوجدته، ناهيك عن التحولات المفاهيمية المركوزة فيه، والتي لفصلت كلية أو جزئياً عن مفاهيمنا الحاضرة - مفاهيم العصر - واكتفت تاريخياً بتمثيل ماهية وكيونة النص. أي أصبحت تشكل تاريخياً فترة بعينها، مغلفة أحياناً، يصعب على متلقي النص التراثي إدراك كنهها. لأنه فائد المرصد المعلوماتي أو المرفعي المصاحب لذلك النص في دائرة زمن إنتاجه. لكي يتكئ عليها في عملية التأويل. هذا إشكال قراءة وتأويل النص التراثي. فكيف بنا مع القراءات الحديثة التي تسعى إلى متأنشة النص القرآني؟ متعاملة معه بنفس الجراة والإجراءات وآليات النقد الحديثة التي يتعامل بها مع النص التراثي؟

3 - محمد لكون. الفكر الإسلامي. قراءة علمية. ت: هشام صالح. المركز الثقافي العربي/مركز الإنماء القومي. بيروت. 1987/ص: 120-121
4 - د. عيش عبد القادر. الأدبية بين قرائية الفهم. م. س. ص: 174

2 - دحامد أبو زيد. الخطاب والتأويل. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط1/2000/ص: 114

يقول أنونيس: (يطيب لي أن أستطرد فأشير إلى التشابه اللافت بين ما تفرض الكتابة القرآنية قوله وما قاله مالارميه حول الكتابة. يجيء هذا التشابه من أن مالارميه كان يرى أنه بوصفه كاتباً ذات مطلقة كتّاب الكتابة المطلقة المتمثل في الكتاب. كأنه كان يعد نفسه خالقاً يخلق كتابة مطلقة خاصة لعالمه المطلق الخاص^(٤))

إن قراءة متأنية لمثل هذه المقولات الحديثة يستحضر في أذهاننا خرجات الفكر الحدائي للثالثل بنسب كل ثابت أو مقدس أو مركزي. لا شيء يمكن وصفه بالثابت، كما يوضح أنونيس ذلك وهو يعرف الحداثة بقوله: (الحداثة هي بالضرورة انشقاق وهدم من حيث أنها تنشأ عن طرق معرفية لم تؤلف، وتطرح فيما لم تؤلف. إن الانشقاق جزء عضوي من الوحدة لا يجوز أن نخاف منه. والهدم وجه آخر للبناء. وتتضمن الحداثة الفرض والتمرد من حيث أنها تتخلى عن التقليد ومفاهيم الأسبق^(٥) والأسس والجنور والمعايير المكتبة^(٦)).

نحسب أن ميلاي الحداثة سواء كانت قراءة أو نقدا للنص القرآني بالذات تتعارض والعناصر الثابتة للنص التراثي. التي تمثل أنويته وشخصيته التاريخية والفكرية. فالتراثي يعني الأصل، والمقدس، والمنتبع، والنموذج.. إلخ.. في مقابل مفاتيح الهمم الحداثيّة: الهمم، الرفض، التمرد، التفويض.. إلخ.

فإن كانت هذه أهداف الحداثة سواء تجلّت في فعل القراءة، أو للنقد، وهي تشتمل على النص الإبداعي التراثي وما يلحق تلك النصوص من هتك، وخرق، وشطط تأويلي، فكيف بها وهي تقارب النص للقرآني -بصفته تراثاً- في مفهوم غلاة الحداثة؟

اللغة الإنسانيّة. التي كثيراً ما تبدّل دلالات بعض ألفاظها لاعتبارات تاريخية وأسنية تماشياً وسيرورة المجتمع. وهي تحولات تدخل كلها ضمن المد الاستيمولوجي لخصوصية هذا النص للتراثي عكس النص للقرآني المنفرد ذلك لأنه نص (القرآن) خارج المد الزماني، والسياقات الممتدة من لحظة نزوله ولكتّمائل وحيه، إلى أن يشاء الله رب العالمين. خلافا للقراءات الأخرى التي تتعامل مع باقي النصوص الأخرى انطلاقاً من فكرة نظرية التلقي: لانتهائية المعنى، والنص المفتوح، والقارئ هو النص، وموت صاحب النص. وتقنيك النص وهدمه لبنائه من جديد. والقارئ يهدم لبناني... إلخ. وهي كلها مفاهيم ومعايير إيجازيّة تتعارض مع طبيعة النص للقرآني الكريم. لأنها معايير نقدية استخرجت من أنماط وأجنداس أدبية إنسانية وليست إلهية.

وليسمى البعض قراءة في دائرة الشرع، أو المقدس، أو المحظور، أو السياسي كما يرى أنونيس حين يصرح (..خضيف أن النص للقرآني لا يقرأ على مستوى الجمهور الواسع إلا سماعاً، نقلاً إيمانياً أو غناء ترتيلياً ليس في هذا كله ما يسمح بالقول إن القرآن، هذا النص المقدس محبوب بهذا التقديس ذاته^(٧))

جلي من قول أنونيس أن الذي يقف حائلاً ومائعاً بين الدارس أو الباحث (والنص للقرآني) هو حجاب المقدس. وأنونيس لا يرمي من هذه القراءة لمجرد القراءة إنما يقصد الدراسة المنهجية، وإخضاع القرآن الكريم بصفته تراثاً عند غلاة الحداثة أو المتطرفين من أصحاب الفكر الحدائي.. والملاحظ أن أنونيس نفسه يتهيب من الخوض في مناوشة أو اقتحام صرح النص للقرآني، بصفته كتابة أو كتاباً. وبينة إنسانية مغلقة. فراء يهدم إلى مقاربة تشبيهية حين يقارن ما قاله مالارميه حول الكتابة.

^٤ - أنونيس. النص للقرآني وأفاق الكتابة ص: 41

^٥ - م، ن، ص: 115

^٦ - أنونيس: القرآن وأفاق الكتابة. دار الأدب. ص: 40

ومن هنا كانت قراءة النص التراثي وتأويله تمثل إشكالية بينة. كيف يمكننا قراءة نص تراثي بخلفية ثقافية حديثة أو معاصرة بشكل تراكمات لقراءات معاصرة. أنتجت في مخيلة القارئ العربي المعاصر. تركما معرفيا وثقافيا وسياسيا. في معظمها هي ثقافة غربية ونفس الإشكال للغة عند الكاتب؟. كيف يكتب نصا هو امتداد لثقافة أصيلة لها جذورها اللغوية والمعرفية المتلاحمة بالتراث. وبرحمه المكين؟

قد يقول قائل بصوت الحدائي البنيوي أن النص كائن مكثف بذاته. مجال معرفي مغلق على ذاته، له بنيته وله كينونته، وشخصيته. إلا أن مثل هذا التعامل مع النص التراثي الذي يلج النص ويظل حبس بنيانيته اللسانية والفاظه، ولا يعاين أطرافه وضواحيه كثيرا ما تقوته قضائيا دلالية معرفية واردة في سياقاته المختلفة والتي تمثل روافد أكيدة لما تضمنه النص، والتي بإمكانها أن تسهل القراءة ولن تصوبها الوجهة التي يبتغيها المنشئ (الناص). وتجنب القراءة الكثير من المزالق والشطط التأويلي. والفهم المغالط. وتحفظ للنص مائه وشخصيته.

ولا نعي بكلامنا هذا (قراءة النص التراثي) لو ممارسة النص الإبداعية). إثبات ندية التراث للثقافة الغربية أو المعاصرة، وما تتطري عليه -في اعتقاد البعض- من تحرش مبيت للتراث العربي الإسلامي، وليس دفاعا عن التراث المحصن في زمنه المطلق على تراثه، وثرفه المعرفي. نما يؤكد على أن من أهداف القراءة الحديثة للنص التراثي هو إعادة اكتشاف بعضا من مخبوءاته التي انفلتت عن عين القراءات السابقة. مادامت كل قراءة هي إساءة للقراءات التي سبقتها حسب نظرية التلقي. وبالتالي ليست ثمة قراءة بريئة خصب التلقي.

وقد نزع هذه القراءات النقدية أنها تقارب النص القرآني في بنيته اللسانية لا الروحية الشرعية. إلا أن هذه المقاربات سوف تظل محاولات متروكة وضربا من العبث اللغوي والطيش النقدي⁽⁸⁾

إلا أن هذه الرؤية القلقة تجاه التراث عامة والنص القرآني خاصة ليست عامة بل تتجلى بشكل صريح في عقيدة أنونيس الحديثة، والتي تتصف بالشطط والخلو تجاه كل ما هو ثابت وأصولي. فقد ألغينا بعض الدراسات الحديثة تنبه إلى ضرورة الحرس على ألا تنتهك الثوابت وما هو أصيل في النص التراثي وما يصاحبه من سياقات دينية واجتماعية وثقافية. لأن: (الحداثة تستوعب الزمن وتجاوزه ولا تتأقيه. كما أنها تشمل التراث -على الأخص- ما هو دائم الإضاعة في التراث- ولا تلغيه بالضرورة لأن الحداثة تساؤل مستمر الوجود عن الواقع وحض لهذا الواقع.

فبالخلاف بين الحداثة والواقع علاقة عضوية وليست علاقة طردية، أو انكاسية. إنها علاقة تقوضية، تتضمن الواقع ولا تكتفي بأن تواريه، بل تومئ باستمرار إلى "واقع حلم" مائل ودائم للتجدد. (دلائل المروغة)⁽⁹⁾

نحسب أن قول إدوار الخراط هذا يصب في ما يمكن وصفه بالحداثة المعقنة، أو الحداثة المعروضة، التي يمكن التعامل من خلالها مع النص التراثي قراءة وإبداعا ويشيء من الموضوعية. لأن النص التراثي له خصوصيته وميافاته التي نتج دخلها وفي مناخاتها.

⁸- د. عيش عبد القادر. شرعية الخطاب السويدي. سربية الخير. منشورات دار الأديب. ط1/2007/ص: 34

⁹- فصول. مج 4/ الحداثة في اللغة والأدب/ مقال: إدوار الخراط/ الجزء الثاني. ع4. يوليو/أغسطس/ سبتمبر 1984. ص: 58/57

فأدوينيس واضح في تصريحه هذا. فدراسة التراث غايةً الهمة لا التجديد. فالتراث عنده يدرس لا ليفهم بل يستخدم كوسيلة لهمة من دخله. أي هم عناصر الثابت بعناصر التغيير. وذلك لسحب البساط من تحت أقدام الذين يستخدمون التراث لأغراض ذاتية. والذين يستخدمون التراث كذريعة للدفاع عن أفكارهم المملوطة ومصالحهم. فالسائد السياسي عنده أو المملوطة هو الذي يثبت التقليدي والتراثي في الحاضر لاستمرار النظرة السلطوية للثقافة إن موقف أدوينيس: (رغم ديناميكيته الظاهرة ما زال يتعامل مع التراث باعتباره وجوداً في الماضي. إنه يفهمه لكي يهدمه، ويكتشف عناصر الجدل، والصراع فيه. لكنه يؤمن بأن العناصر تفاعلت هناك في الماضي وانتهى دورها) (13)

إن قراءة للتراث أو دراسة بهذه الكيفية لا يعني إبقاء للتراث، وإنما يعني الهم للتراث نفسه. بصفته الثقافة السائدة. كما تقوم رؤية أدوينيس للتراث على الهم وهو مبدأ أساسي لا على الارتباط به، وتقنيه. لأن مفهوم الارتباط لا يعني تجاوز الظروف التاريخية: (بل يعني الوعي بها، إن الفارق بين الذي يقوم الوعي والارتباط الذي يقوم على التقليد فارق جوهري. الوعي يدرك التمايز بين الماضي والحاضر في نفس الوقت الذي يدرك فيه جدلية العلاقة بينهما. إنهما متممزان متداخلان. أما التقليد فيحاول أن يكرر الماضي) (14).

مقولة: لوي آلوتيسير: (لا توجد ثمة قراءة بريئة) (10)

فاندغام البراءة لت من كون القراءة الحديثة للقرآن الكريم مثلاً تملي على القارئ مخزون تراكماته المعرفية المعاصرة في مواجهة المكون الثقافي للنص التراثي أو القرآني. مما يترتب عنه توجيه خاص لفعل القراءة. ومن ثم تدفعه إلى تأويل ذاتي يفهم أحادي. لمضمون النص التراثي. لأن رؤيته حددت مسلكاً تجاه مفهوم التراث. فهو يختار جانباً من التراث. ما يفهمه وما يراه غير متعارض مع توجهاته الثقافية والفكرية. متناسياً أن للماضي حق في الحاضر. لأنه استمراري منه. يخالفه لكن لا يعارضه. لأن كلا منهما لا يفهم أو يفسر إلا بواسطة الآخر. وهذا تحدٍ حقيقي من حيث المذهبية والموضوعية. فعلى الباحث أو القارئ للتراث: (أن يوائم موازنة دقيقة بين رؤيته وبين حقائق التراث والوعي بعلاقة الجدل مع الماضي هو سلاحه لتحقيق هذه الموازنة. وتجنب الشطح والوثب...) (11)

إلا أن هذه الموازنة التي يتحدث عنها دحامد أبو زيد كشرط تنقضي عند أدوينيس، الذي يرى أن التغيير الراهن يتطلب بل يستوجب هدماً لكل ما هو قديم وتقليدي: (وإذا كان التغيير يفترض هدماً للبنية القديمة التقليدية، فإن الهم لا يجوز أن يكون بالة من خارج التراث العربي. وإنما يجب أن يكون بالة من داخله. إن هم الأصل يجب أن يمارس بالأصل ذاته) (12)

13 - نصر حامد أبو زيد: إشكاليات التأويل، ص: 232/233

13 - نصر حامد أبو زيد، ص: 233

13 - أدوينيس، ثوابت والتحولات، ص: 104

13 - نصر حامد أبو زيد، م. م. ص: 238

10 - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة والتأويل،

التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء

المغرب، 2001، ص: 228

11 - نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة والتأويل

التأويل، م. م. ص: 229

12 - أدوينيس، الثابت والتحولات، ص: 33

والإبداع عند العرب، دار العودة بيروت، ص: 33

العداء الذي يكنه العربي بعامه، لكل إبداع حتى لكانه مفطور عليه. فإن ردود فعله المباشر لزاء الإبداع هي التردد والتشكيك والرفض على مستوى الحياة العامة، والذم والقمع على مستوى النظام (17).

وبهذا يكون أدونيس قد انتقل إلى مرحلة أكثر جرأة ومخاطرة حين يتهم العقل العربي نفسه والثقافة العربية وخاصة في جانبها الحساس. ألا وهي الرؤية الدينية الإسلامية، التي تشكل عائقاً أمام التطور والإبداع. وفي الأخير يمكن تسمير الكلام في ما نعتقد أنه نتيجة هذه المداخلة وهو: إن رؤية الشاعر أدونيس الحداثية للتراث من منظور الثابت والتحول. بين الأصل. الثابت والجديد المبدع وهو المتحول في حضور المجتمع. حجب عنه أموراً دقيقة وجوهرية واقعة بين الماضي والحاضر. وأموراً ثابتة في كل منهما. هي التي تحدد وتوصل لهوية المجتمع وكيونته المكيبة. ومن ثم نصيب أن مثل هذه الدراسات الحداثية - وإن كانت جريئة ومتميزة - فإنها تظل غير مجدية، لأنها تتجاوز العرف المعرفي والفكري والمقدس في المجتمع. الذي يقف بالمرصاد لكل هناك أو تناول لموروثه التراثي سواء الديني أو حتى الفكري، والثقافي.

اشتركوا في التبيين

فحينما يتحدث أدونيس عن الاتكامل أو التعالق بين الماضي والحاضر. بين التراثي والإبداعي الحاضر. من خلال انفصال التراث عن الإبداع، فهو يزل العمل الإبداعي كظاهرة ثقافية عن السياق التاريخي. كما جاء في قوله: (إن الإبداع شيء آخر غير زمن التراث. فالآثار الإبداعية للماضي ليست لكي تتركب الآثار اللاحقة أو تولدها، وإنما هي لكي تشهد على عظمة الإنسان، وعلى أنه كائن خلاق) (25)

وجلي أن أدونيس لا يرى في الآثار الإبداعية التراثية سوى أنها شواهد فكرية خلاقة تعلم مرحلة نشاط فكري للإنسان عبر مراحلها التاريخية لا غير. وجدت في لحظة ما. وظلت ساكنة لا تمت لما سيلحقها بأي صلة.

. وإلى حد هنا يطرح. نصر حامد أبو زيد سؤالاً منهجياً دقيقاً يقول متسائلاً: (إذا كان هذا موقف أدونيس من التراث على المستوى الثقافي العام، وعلى مستوى الإبداع الشعري، فما هو دافعه للقيام بهذه الدراسة؟ وكيف أثرت رؤيته للتراث على منهج الدراسة ونتائجها؟) (26)

ولا يكفي أدونيس بنفي وإبعاد التراث عن النشاط الإبداعي بصفته مصدراً ودافعاً للنشاط الإبداعي. بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يتهم العربي برفضه لكل إبداع معاصر وكأنه مفطور على رفض كل جديد معاصر. وربما أرجعنا هذه العقدة لديه إلى كونه المبدع الحداثي شعرياً يعاني من أفلاس جمهوري، وإن كان له أتباع ومريدون في حقل للتظهير النقدي. يقول أدونيس كاشفاً: (عن مر هذا

16 - أدونيس. الثابت والتحول. ص: 19

16 - أدونيس. الثابت والتحول. ص: 104

مذهب القوطاجني ومنهجه في بناء النص الشعري

- دراسة في قانون التناسب ومستوياته -

أ. نجيب العرفي

جامعة الجزائر

مفهوم للنظم عام يراعى بموجبه تمامك العناصر النصية في سياق عبارة أو بناء عام كالحال مع مصطلح القرآن الذي يوظفه في هذا المجري. ومنذ الجاحظ أصبحت ثنائية اللفظ والمعنى قاعدة ومخلًا لمقاربة النص الأدبي ومعالجته ((فبوقفاته المتنوعة والمثيرة لكثير من التساؤلات وتنوع مجالات بحثه والطموحات الواسعة التي امتدت بنظرته إلى إثارة كثير من قضايا النص العميقة كعلاقة الألفاظ بالمعاني وخصائص التشكيل الصوتي للمعنى الشعري ومشكلة اللفظ أو البنية وغيرها، ستكون المفاتيح التي يلج بواسطتها النقاد بعده عالم النص، وسيظل كثير من طروحاته مسلما بهادى كثير من النقاد (البلاغيين)) (3)، وكان ذلك فعلا مع ابن كتيبة الذي أدرك تلاحم اللفظ والمعنى في الصياغة الواحدة وركز اهتمامه الأول على بحث المعنى وإبراز أولوية قيمته الأخلاقية لكن دون أن يولي البنية العامة اهتماما إذ لا نجده يلج على تلاحم الأجزاء في النص وانتظامها من أجل تحقيق للتكامل كما فعل الجاحظ قبله، إلا أن إبرازه لقيمة المعنى الأخلاقية وأهميتها في وظيفة الخطاب (4) سيحسب له، ذلك أن الجاحظ قبله كان قد أولى الاهتمام الأول لصورة المعنى، وباتى ابن طباطبا بعده ليضع تصوره للنص على أساس الثنائية نفسها فقد أحس بضرورة تحقيق الانسجام في النسيج لتكون القصيدة كأنها كلمة واحدة تتسجم حروفها وتتماكم في سلاسة، طارحا في ذلك بعض قضايا الوحدة، وأما قدامة بن جعفر فيبني تصوره للنص الأدبي من إحصائه بتمائق عناصره ويتبع علاقتها (5) في حين يظل وعي الفلاسفة بخصوصية البنية

يعتبر حديث النص من أهم ما جاء عند النقاد أبي الحسن حازم القوطاجني بل وهو من أبرز المسائل التي يظهر فيها تميزه، ذلك أن مباحثه في منهاج البلغاء وسراج الأدباء موجهة نحو النظر في المستويات المختلفة والمتنوعة التي يتكون منها النص الشعري من ألفاظ ومعاني وما يتألف منهما، ثم ما يختص به هذا التأليف عن سائر الأنواع الأخرى في غير الخطاب الشعري، كالإيقاع بنوعيه، والتخييل الذي يمثل أخص خصائص الشعر عند القوطاجني.

من هنا كان تحسس مشكلات اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم أسما قامت عليها مباشرة القوطاجني للخطاب الشعري الذي تتفاعل فصوله في بنية كلية انطلاقا من تلاحم عنصرين أساسيين هما الدال والمدلول، ليتم هذا التصام في مستوياته المختلفة وفقا لاقترون الوجدات في حدود ما يحقق المناسبة.

والمتتبع للتراث النقدي يلاحظ وعي النقاد العرب ببنية النص الأدبي، فقد انطلق الجاحظ من وعيه بتوظيف للغة لغائتين، الأولى تتمثل في استعمالنا العادي لها والثانية: تتمثل في استخدامها من أجل الخلق الفني (1) الأمر الذي يستدعي الاعتناء بشكل الخطاب في صياغته الجمالية وفق مقاييس البلاغة بدءا باللفظة في معنواها الإفرادي ثم في علاقتها بالمعنى ووصولاً إلى تضام هذه الوحدات وتحركها في سياق واحد ضمن نظم ونسيج مخصوصين، ومعنى ذلك أن الجاحظ قد تجاوز مستوى اللفظة بوصفها وحدة صوتية مفردة ن وبنى رأيا متماسكا ينطلق من علاقة اللفظ بالمعنى (2) إلى

الوحدات المجاورة سابقة لها كانت لم لاحقة بها، وأسما ذلك هو حسن التآليف والتلازم فنكون ((حروف الكلام بالنظر إلى اختلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها واختلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة مقاعدة المخارج مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما ومنها إلا تتفاوت الكلم المختلفة في مقدار الاستعمال، تكون الواحدة في نهاية الأبتدال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال، ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداها مشتقة من الأخرى مع تسخير المعنيين من جهة أو جهات وتتمثل لوزان الكلم أو تتوزن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم البقي بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها)) (7) والخطط المنتظم لهذه العلاقات هو الدلالة المراد توصيلها في لجمال صورة وأكمل وجه.

ويرصد حازم علائق اللفظ والمعنى على مسويين: الأول حزني لا يتجاوز العبارة والثاني كلي يشمل نظام القصيدة كاملا حيث يضبط كيائها وطابعها العام، لذلك يقسم حازم التخيلات الشعرية إلى قسمين هما قسم التخيلات الجزئية ويحتوي على أربعة أحوال تبدأ بشروع الشاعر في تخيل المعاني معنى معنى بحصب غرض الشعر ثم يليه تخيله ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له وذلك يكون بتخيل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضيح والاقتضات والنسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى وبعض أبناء خارجة عنه مما يتكرر به ويكون عوناً له على تحصيل المعنى المقصود به. والحال الثانية هي أن يتخيل لما يريد أن يضمه في كل مقدار من الوزن الذي قصد عبارة توفق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب بعد أن يدخل في تلك العبارات ما يكون محصنا لموقعها من النفوس. الحال الرابعة من هذا القسم فهي أن يتخيل الشاعر في الموضوع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستلاء على

اللفظية في الخطاب الأدبي متعلقا برصد تالف مستويات هذا الخطاب وتقاطعها المولد للدلالة، ثم توازي العناصر المشكلة للنص وتناسقها خارجيا.

إلى هنا يكون للتراث النقدي بتجاهاته المختلفة، قد هيا لناقدنا الأسس التي سيعتمد عليها في وضع تصور متكامل للنص الأدبي. والواقع أن تصور حازم لبنية النص تبدأ من أساس ثنائية اللفظ والمعنى كما كان الأمر عند غيره حيث يرصد مستويات الكلام بدءا بالمستوى الصوتي ثم المستوى الإفرادي لفظيا ومعنى فمستوى العبارة، فالتنص. وأقسام المنهاج أي الكتاب مؤسسة بحصب هذا المنطلق (اللفظ والمعنى)، ذلك أن القسم الأول الضائع الذي يبحث في الألفاظ يتروى في موضع آخر من الكتاب وهو قسم المباني، وأما القسم الثاني الذي يبحث في المعنى فيتردد أيضا في آخر الكتاب ضمن ما أسماه حازم بالأسلوب، وعليه فكتاب حازم يرمي إلى بحث ثنائية: (النظم/ الأسلوب) عبر ثنائية (اللفظ/ المعنى)، الأمر الذي يجعلنا نقول إن معالجة إشكال النص وإن بدلت معالمها تظهر منذ زمن بعيد قبل حازم فبها تأخذ معه بعد الفسوج والاستواء، ذلك أنه أدرك بعمق تفاعل العناصر التكوينية في النص وتلفها وتناسقها سواء كان ذلك خارجيا لم داخلها، فالنص في تصويره إطار تتفاعل ضمنه جملة من العناصر الجزئية والمركبة لتشكل صورة الخطاب المفردة للدلالة وبهذا يرصد حازم علائق الألفاظ والمعاني على مرحلتين، الأولى لا تتجاوز مستوى العبارة والثانية تشمل نظام القصيدة أو النص كاملا.

فتصور حازم لبناء النص الشعري ينبنى أساسا على رصد العلاقات القائمة داخل هذا النص بين العناصر، بدءا بأصغرها وأبسطها وهو اللفظ الدال على معنى فالمولد اللفظية بعد اختيارها حسب تصور حازم ((من جهة ما يحسن من ملائمة حروفها وقتظانها وصيغها ومقاديرها....)) (6) تدخل في علاقات مع

حازم الأكبر منصبا على دراسة العلاقات القائمة بين تلك الوحدات، فيصبح للقصيدة كياناتها بفعل قيام هذه العلاقات بين العناصر المكونة لها، ذلك أن هذه العناصر والوحدات لا يمكن أن يكون لها أي شكل من أشكال الوظيفة ما لم تتألف في إطار نظام من العلاقات، فانتقاء الألفاظ المناسبة للمعاني ما هو إلا مرحلة من مراحل تحقيق هذا للكيان، وهذه المرحلة لها أهميتها البارزة التي لا تظهر إلا بقيام العلاقات وتكتفها وتفاعلها مع السياق، فالخطاب الأدبي تشكيل لغوي مخصوص من الجمل والعبارات يوجد ضمن سياق ما.

إن صفات النص وخصائصه في تصور حازم تتبع من تحقيق مواصفات محددة على مستوى المفرد والمركب والقول الشعري في الحقيقة ليس إلا انتظاما لتركيبات أو جمل شعرية سبقه انتظام للكلمات المؤلفة من حروف سقيلة ونجد حازم يؤكد البنية في النص ويركز عليها في قوله: ((اعلم أن الأبيات بالنسبة إلي الشعر المنظوم تظهر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف، والفصول مؤلفة من الأبيات نظائر الكلام المؤلفة من الحروف، والقصائد المؤلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ. فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رُبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن انتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب)) (13)، إن هذا التتابع والتداخل بين الوحدات والعناصر يحفظ للنص تماسكه واتساجمه وعدم تشتته، ذلك أن النص الفاعل البنية في الأصل نص رخو منكسر ووظيفة البنية تكمن بالدرجة الأولى في قسمل رخاوة النص وشذ مفاصله وجبر وحداته وتلك لتؤسس أي البنية- (الهيكمل الستاتيكي للنص) (14). ويكتسب النص أسلوبه من انتظامه انتظاما بنويا مخصوصا فيتميز ويتردد عن باقي النصوص، إذ أن جملة العلائق القائمة بين

جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقا لسد الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق وفاء بها (8).

وعن للتخييلات الكلية يقول حازم في الحال الأولى: إن الشاعر يتخيل فيها مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمها أو إيراد أكثرها، في حين تكون الحال الثالثة بأن يتخيل تلك المقاصد طريقة وأسلوبا أو أساليب متجانسة أو متخالفة نحو بالمعاني نحوها ويستمر بها على مهامها، وأما الحال الثالثة فيتم فيها ترتيب للمعاني في تلك الأساليب ومن أهم هذه التخييلات موضوع التخلص والاستطراد (10) وتأتي الحال الرابعة والأخيرة من أحوال التخائيل الكلية حيث يتخيل الشاعر تشكل تلك المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبنى الروي عليه وحيث يلاحظ ما يحق أن يجعل مبتدأ ومفتتحا للكلام وربما لحظ في هذه الحال موضع التخلص والاستطراد (11).

وبهذه الأحوال الجزئية والكلية باعتبار ما لها من دور في زمان مزولة للنظم يتحدد البناء الكامل للقصيدة في جميع المستويات بدءا باختيار اللفظ والمعنى ووصولاً إلى التناهما على مستوى العبارة واستحالتها في مستوى أكبر نظاما وأسلوبا ((تقسيم حازم للتخييلات التي يحتاجها الشعراء في صناعتهم إلى قسمين كبيرين... انعكاس لمنظوره المزودج إلى القصيدة كاملة وإلى عناصرها الجزئية المتشكلة منها)) (12)، وهكذا يتقوى حازم الهيئات الحاصلة عن التأليفات المعنوية (الأسلوب)، وذلك انطلاقاً من عنصرين أساسيين هما اللفظ والمعنى اللذان تتشكل منهما شبكة من الدوال والمولات.

والحق إن اهتمام حازم الكبير باللفظ والمعنى مفردين لم يمنعه من تأكيده ضرورة لتتلاقها وتفاعلهما ضمن نظام من العلاقات، يضي عليها طابعاً جمالياً خاصاً ومميزاً ومن هنا كان اهتمام

نجده يتخذ من معاني النحو طريقاً إلى الكشف عن تماسك معاني الكلام وتعاوضها فالدلالة التي يحدثها التأليف بين الألفاظ المشكلة للعبارة إنما ليست معاني النحو ذلك أنه ((لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاماً وشعراً من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توحي معاني النحو وأحكامه)) (18) ومن قبله اهتم القاضي عبد الجبار بمسألة النظم وقد أشار إلى ذلك صموئيل قائلا: إنه كرسه أي النظم ((الدلالة على طرق التركيب اللغوي وكيفية ضم أفراد الكلمات وقد اعتبره من أهم مقومات الفصاحة)) (19) ومن هنا يمكننا القول إن تنوع النسب والافتراضات بين المعاني عند حازم شبيه إلى حد كبير بتوحي معاني النحو عند الجرجاني والتركيب اللغوي عن القاضي عبد الجبار (20) ذلك أنهم جميعاً يبحثون عن منطلق لبحث البنية الكلية للنص بوصفه كيانه نشأ عن هذا النوع من التأليفات والتركيبات، وبهذا يكون أسلوب النص ولهذا لحظة من النسب والافتراضات القائمة بين المعاني ذلك أن اختيار الأدوات التعبيرية من الرصيد المعجمي وإن كان يسهم بقدر كبير في بناء النص إلا أن التركيب وفقاً لما تقتضيه قوافين النحو يظل أكثر أهمية في ذلك ((فالأسلوب حياة ناتجة عن تلطف في الانتقال بين المعاني وهو لا يعدو أن يشكل دائرة أوسع تحوي ثلوثاً كثيرة تحدها هيئات المعاني وصورها الحادثة في أشكال تناسيبها)) (21) وفي هذا السياق يضرب حازم مثالين دلالة على أهمية المأخذ في بنية النظم وصيغة العبارة الأولى لأبي تمام إذ يقول:

بأبعد غاية دمع العين إذ بعدوا

ويرى حازم أن صياغة الشاعر المميزة هي التي أعطت لمعنى القول صورة مخصوصة، وإما كانت هذه الصورة المخصوصة للمعنى من جراء الانزياح إلى التعبير عن التعجب بالنداء، فيقول أنه لو أخلى المعنى من التعجب واقتصر

الوحدات دوالاً ومثولات، التي تبدو متشابهة ومتداخلة في مستويات الكلام المختلفة، هي التي تعطي للنص طابعه المميز ((فالأسلوب هو الرسالة التي تصلها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة، وإنما في إطار أوسع منها كالنص أو الكلام)) (15).

ومن هنا يمكننا القول إن أسلوب النص عند حازم للجرجاني متمثلاً في هيئة من التأليفات المعنوية يشكل الأساس الذي يبنى عليه انتظام النص، وما النظم بوصفه هيئة من التأليفات اللفظية، إلا صورة يتجلى من خلالها هذا الانتظام في شبكة من الألفاظ والعبارات يخضعها حازم لمحوري الاستبدال والتركيب حيث يتم استجداد المعاني والألفاظ على السواء والتناق في تركيبها لتخرج غير مخرج العادة، فالنص الشعري يختلف عن النص العامي في توظيف اللغة توظيفاً جمالياً وتناول المعاني تناولاً خاصاً عبر ما عرف عند حازم بـ «صنن التخجيل» والمحاكاة ((فالتناق هو طلب الغاية القصوى من الإبداع في وضع بعض أجزاء العبارات والمعاني في بعض وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك)) (16)، ويؤكد حازم هذا الجانب مشيراً بالحاح إلى تحسين هيئات المعاني والألفاظ الدالة عليها حتى تخرج الصياغة وفق أنواع النسب والافتراضات بين المعاني من جهة والألفاظ من جهة أخرى إذ في تصورهِ ((لا يجب أن يسلك بالتخجيل مسلك السذاجة في الكلام، ولكن يتقافز بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشابه فيه التركيبات المستحسنة والترتيبات والافتراضات والنسب الواقعة بين المعاني فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة وبعضها، ولهذا نجد المحاكاة أبداً يتضح حسنها في الأوصاف للصحة التناسق، المتشابهة الاقتران، الملوحة التفصيل....)) (17) ويتخذ من هذه الترتيبات والافتراضات وما يتولد منها من تفرعات منطقاً لدرس بنية القصيدة الكلية، وشبهه بهذا ما يذهب إليه عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم إذ

ولئن تجاوز حازم فعلا ابن سلام وعلى بن عبد العزيز وغيرهما، فإنه لم يتجاوز في ذلك عبد القاهر الجرجاني إلا في استكادته بالبحث من دائرة الجملة إلى النص أو القول الشعري.

ومن هنا يظهر بكل وضوح استغلال حازم لطروحات الجرجاني في هذا السياق، لكنه استغلال إيجابي أمكن حازم من إثراء ميخنة النص الشعري والقفز به إلى مستوى النظرة الشمولية فيصبح الخطاب الشعري بنية كبرى تتكلف عناصره اللفظية والمعنوية وفقا لمنسزع ومأخذ معينين وتتحرك ضمنه بنى أخرى تصفي عليه خصائصه النوعية بوصفه نصا شعريا كبنية الصورة والبنية الأبقاعية.

قضايا الوحدة

لقد خصص حازم لفصول القصائد درسا لشبه ما يكون بدرس الألفاظ والمعاني فتعرض لها من جهة ما يرجع إلى موادها وإلى هياكلها في أنفسها سلاسل شمع ما يجب في وضئها وترتيب بعضها من أجل أن يتم تأليفها عند هذا فقط بل تعداه حرصا على اكتمال تصوره للقصيدة إلى تحديد الشروط التي ينبغي الالتزام بها في بدايات الفصول ونهايتها، وذلك كالسويج والتجويل.

وإذا اعتبرنا البيت أصغر وحدة شعرية يمكن أن تحتويها القصيدة فإن هذه الوحدة تبقى معزولة صماء ما لم تتحرك داخل نظام أوسع هو نظام الفصل الذي يبقى بدوره معزولا ما لم يتحرك داخل نظام أكبر تمثله مجموعة من الفصول، إنه نظام القصيدة، ويقترح حازم درسين لأجل ألا يختل هذا النظام المتماكب ولا تتداخل مهام الوحدات الصغرى والكبرى وحتى يسهم كل جزء في صنع الانسجام الكلي.

لما درس الأول فلكيفية تشكل الفصل وتماسكه في ذاته في حين يخصص الدرس الثاني لوما يجب في وضع الفصول بالنسبة إلى فصول أخرى ويسن في ذلك أربعة قوانين:

على إيجاب بعد غاية الدمع ليعدهم لم يكن له من حسن الموقع ما له في هذه العبارة التي أورده فيها وكذلك أيضا لو عبر عن معنى التعجب بغير هذه العبارة فقال: ((ما أبعد غاية دمع المسين إن بعدوا)) لم يكن له من حسن الموقع ما له في هذه العبارة التي أورده فيها بالقرآن التعجب بالمعنى في صورة اللذاه حسن منزع في الكلام ولطف مأخذ فيه (22)، ولما الثاني فهو لأبى سعيد المخزومي الذي يقول:

لنبي إلى الخيل كرى في جواتبها

*** إذا مشى للثب فيها مشى مختل

وفي هذا المثال لا يجد حازم السدافع الذي لأجله حسنت العبارة وتعذرت صياغتها على غير هذا الشكل، ذلك أن البيت إذا أزيل عن موضعه واستبدلناه بقولنا ((كم أدنبت إلى أخيل بكري في جواتبها)) لم يكن له من حسن الموقع في النفس ما كان له وهو على صياغته الأصلية فقد يرد من حسن المأخذ ما لا يقدر أن يعبر عن الوجه الذي من أجاء حسن ولا يعرف كنهه، غير أنه يعرف أنه مأخذ حسن في العبارة من حيث إنك إذا حاولت تغيير العبارة عن وضئها والإتلاج إليها من غير المهيع الذي منه أتلاج واضئها وجدت حسن الكلام زائلا بزوال ذلك الوضع والدخول إليه من غير ذلك المختل (23) ويعال جابر عصفور موقف حازم من دور النسب والافتقارات ودور السياق أيضا في إخراج العبارة مخرجا مخصوصا لكونه، أي حازم يستند إلى أصول تعود إلى القرن الثالث مع ابن سلام الجصبي وتمتد في القرن الرابع مع على بن عبد العزيز وتصل ذروتها، كما يقول في القرن الخامس مع عبد القاهر الجرجاني إذ حاول هؤلاء جميعا تقرير جمال النظم وتعليله تعليلًا عقليا وبهذا يكون حازم قد أساد كثيرا منهم ليتجاوز بذلك فكرة لرجاع العلة في جمال النظم إلى لون من الحدس كما شاع في اعتقاد بعضهم مشيرا إلى السياق وفاقليته في القول الشعري (24)

أن المقاييس التي تخضع لها مستويات الكلام البسيطة هي نفسها التي تخضع لها مستوياته المركبة في إطار البيت والفصل والقصيدة فالتناسب مدأ ضروري في جميع الفنون، لأن كل فنان على اختلاف معطيات مادة فنه نجده يسمى لخلق أقصى قدر ممكن من التناسب، ولما كانت مادة الشعر هي الكلمات وما يتولد منها من دلالات فإن الشاعر يؤلف بين الوحدات وفق هذا المبدأ.

ويربط حازم الغرض والمقصد بنمط النظم ونوعية الألفاظ فالشعر باعتباراه فنا مادته الكلمات وهي تنفرع إلى أصناف وتخضع لمقاييس تتناسب مع الغرض والمقصد المطروق، فالألفاظ اللينة العذبة تستخدم لمقصد وجهة والألفاظ القوية الجزلة تستخدم لمقصد آخر وجهة أخرى وكل لفظة تحمل إحياءات تنسجم مع الموضوع وتكون لها علاقة بذات المبدع وتجربته الخاصة إضافة إلى قواه النفسية التي تتضامن جميعا لتحقيق هذا المطلب الذي يعد أساسا في تشكيل الفصول وتماسك بنائها ((يميز الإنسان ما يلائم الموضوع والنظم والأسلوب والفرض مما لا يلائم ذلك وما يصححهما لا يصح)) (28) أما القانون الثالث والمتعلق - دائما - بخصائص الفصل ذاته فهو في ترتيب ما يقع في الفصول ويدور حول تأليف إلى بعض بيوت الفصل إلى بعض بالقصيدة في منظور القرطاجني كل يتحكم في بنائه الجزء وهو الفصل، وهذا الجزء تتحدد خصائصه ومميزاته بجزء أصغر منه وهو البيت ويقترح حازم ترتيب الأبيات في الفصول بحسب أهمية معانيها هذه المعاني التي تجتمع حول معنى بيت واحد هو كما يقول: ((عدة معاني الفصل الذي له نصاب الشرف)) (29) ذلك أن البيت العمدة أو الحامل للمعنى الأشرف في تصور حازم، هو البيت الذي تجتمع لديه جميع دلالات الأبيات الأخرى فهو بمثابة النواة أو البؤرة التي تشكل محور موضوع الفصل. ويفضل حازم تقديم البيت العمدة على أن كثيرا من الشعراء يعيرون

الأول: في استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها

الثاني: في ترتيب الفصول والمواولة بين بعضها وبعض

الثالث: في ترتيب ما يقع في الفصول

الرابع: فيما يجب أن يقدم في الفصول وما يجب أن يؤخر فيها وتختتم به. (25)

وتنح إذ نعرض هذه القوانين جميعا في هذا القسم فذلك لأننا نأخذنا صنفها تحت معلم واحد ونعرض لكل قانون بالشرح على حدة، والملاحظ هنا هو أن القانون الأول الذي في استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها ثم القانون الثالث الذي هو في ترتيب ما يقع في الفصول، يتعلق كلاهما بالحديث عن مشاكل الأبيات وبناء الفصل أي دراسة الفصول في ذاتها، أما القانون الثاني الذي في ترتيب الفصول والمواولة بين بعضها وبعض فيتعلق بتكامل جملة من الفصول وبناء وحدة النص ويبقى القانون الرابع الخاص بما يجب أن يقدم الفصول وما يجب أن يؤخر فيها وتختتم به وجدناه يتصل بالفصول من حيث بدايتها ونهايتها كما يتصل أيضا بنص القصيدة كاملا من حيث مطلعها وخاتمتها.

ويشترط في الفصول أن تكون وذلك بموجب القانون الأول ((متناسبة المسموعات والمفهرمات حسة الأطراد غير متخاللة النسخ غير مموز بعضها عن بعض للتمييز الذي يجعل كل بيت كأنه ملحز بنفسه)) (26) والاستجادة كالأستجداد مطلب طالما أكد حازم في مواطن كثيرة في معرض حديثه عن الاستجداد والتائق فالاستجداد هو ((الجهد في ألا يولط شاعر من قبله في مجموع عبارة أو جملة معنى)) (27) وكذلك مواد الفصول فإنه لا بد للشاعر أن يستجد فيها ويجيد على مستوى الشكل والمضمون لذلك كان للتناسب والأطراد والتماسك والترابط من خصائص المواد المشكلة لكل فصل ويعتبر حازم

إلا أن الإشارة إلى هذه الأضراب جاءت إجمالية كما صرح بذلك في آخر المعلم (32) فقد خلا عرضه للأضراب الأربعة من الشواهد الدالة على خصائص كل ضرب، وبهذا تكون القصيدة حسب حازم نسيجا من الفصول تقوم بينها علاقات من جهة العبارة والغرض معا أو الغرض دون العبارة أو العبارة دون الغرض أو من دونهما معا.

والحقيقة إننا نقر بضرورة الشواهد الشعرية التوضيحية وأهميتها في هذا السياق ولكن حتى لا تكون هذه الشواهد تقريبية لا تسهم في قراءة مؤسسة للنص، فقد اكتفينا بعرض الأضراب، الضرب الأول وهو متصل العبارة والغرض يقول فيه حازم ((هو الذي يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذي يتلوه علة من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة بأن يكون أحد الألفاظ التي في أحد النصين يطلب بعض الألفاظ التي في آخر من جهة الإسناد والربط)) (33) والارتباط على مستوى العبارة فقط من جهة الإسناد والربط في تصور معرب ومتداول كثيرا بين أبيات الفصل الواحد وليس بين فصول القصيدة كما يتصور حازم، ذلك أن الأبيات في الفصل الواحد تخضع لمعنى واحد واحتياج البين لما يسبقه أو يلحقه يتجلى في هذا النوع من العلاقات كالربط والإسناد، في حين غالبا ما تؤدي مجموعة الأبيات المسماة فضلا معنى خاصا يعني عن الارتباط أو التعلق بما يعقبها من فصول إلا في المعنى والغرض العام الذي تبني عليه القصيدة ويبقى كالخيوط الخفي الذي يجمع كل الفصول، الأمر الذي يوقي اعتقادا بأن تنظير حازم في هذا المجال قد يتجاوز رصد المنجز من الشعر العربي إلى الافتراضي (34).

وأما الضرب الثاني متصل العبارة دون الغرض فهو ضرب من التاليف تكون فيه للفصول مترابطة من جهة العبارة غير متعاقبة من جهة الغرض أو المعنى ويقف حازم عند هذا

إلى تأخيره فيختون به للفصل، ذلك لأنهم يرون بأن الأبيات تتضافر وتتوالى لتؤدي إلى هذا المعنى الأشرف في حين يرى حازم العكس إذ من المعنى الأشرف تتفرع باقي معاني الأبيات الأخرى في الفصل.

والعلاقات التي تحكم ترتيب الفصول ووضع بعضها إزاء بعض يحددها أساسا ما يكون للنص به عناية مع مراعاة الغرض المطروح فيقدم الأهم على المهم أو غيره إلا إذا حدث ما يدفع إلى ترك هذه الطريقة في البناء فيقع العكس و((يتلوه الأهم فالأهم إلى أن تتصور التفتاته ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير الأهم على الأهم فهناك يترك القانون الأصلي للترتيب)) (30) كما لا يتفل حازم مبدأ تقديم الفصول للقصار على الطوال ولكن دون أن يعلل لذلك في قوله ((وتقديم الفصول القصار على الطوال أحسن من أن يكون الأمر بالعكس)) (31) ولكن البحث لم يتوقف بهذا لذلك عند هذا الحد فحسب بل تعداه إلى البحث في ترابط الفصول لتكون كلا متماسكا هو القصيدة وبذلك يتعدى مجرد الربط الذي يعلق الفصول ببعضها لإحداث الاتساق، إلى الربط الذي يجعل الفصول لحمة واحدة وكلا متكامل ومتماسكا.

ويكون التاليف بين الفصول في منظور القرمطاني على أربعة أضرب، ضرب متصل العبارة والغرض وضرب متصل العبارة دون الغرض وضرب متصل الغرض دون العبارة، وضرب منفصل الغرض والعبارة كما يوضحه الجدول التالي:

الأضراب	العبارة	الغرض
الأول	متصل	متصل
الثاني	متصل	منفصل
الثالث	منفصل	متصل
الرابع	منفصل	منفصل

الأغراض من علاقات فمدح الممدوح مثلا وذكر محاسنه وشكره غرض يمكن الخروج إليه بعد النسيب لاشتراكهم في ذكر المحاسن والثناء، واللافت للانتباه لدى قراءة خصائص هذا الضرب أن التراث حافل بمثل هذه الأشعار التي ينتقل فيها الشاعر من غرض إلى غرض آخر ولك مثلاً شعلقة امرئ القيس التي تستفتح بالوقوف على الطلل ليخرج بعدها للشاعر إلى الغزل ثم إلى الليل فالصيد فالفرس، لكن كيف يمكننا أن نفرس هذا الانتقال أو الخروج من غرض إلى غرض.

إن الوقوف على الطلل بالنسبة إلى امرئ القيس لحظة والعية أتية لكنها تجسد الفناء ولندثار الأيام الجميلة لذلك عبر عن رفضه لها بتجاوزها على مستوى ذكركه واستحضار ذكرياته السعيدة فتجسد ذلك في الغزل وربما استسغنا هذا الشكل من التداخل بين الأغراض على اختلافها ولا سيما في القصائد الجاهلية، لأن الغرض الذي تفتح به هذه النصوص عموماً يمثل مدوراً يسيطر على باقي الأغراض ويتحكم في حركية النص كله، لذلك جاز أن ينتقل الشاعر من غرض إلى غرض آخر (38).

لقد رصدنا مكونات النص جزء جزءاً فنتخرج بنا من أصغرها التي تؤلف الكلام إلى أكبرها فأدركنا معه أن العلاقة القائمة بين وحدات النص المختلفة هي التي تشكل بناءه الكلي كما أن ترابط الفصول وتعلقها يؤكد وحدة القصيدة وتلاحمها، ولا يكفي حازم بهذا فيشغل بما ينبغي أن يتوفر في مبدأ كل فصل ونهايته كأن يكون مطلع الفصل دالاً على الفصل بأكمله، كما تكون نهايته دالة على ما ورد فيه ((فإذا اطرد للشاعر أن تكون فواصل فصوله على هذه الصفة واستوسق له الإبداع في وضع مبادئها على أحسن ما يمكن من ذلك صارت القصيدة كأنها عقد مفصل وثأفت لها بذلك غرر ولواضاح وكان اعتماد ذلك فيها ادعى إلى ولوع النص بها وارتسامها في الخواطر لامتياز كل فصل منها باب الدراسات

الضرب فيقول ((إنه منحط عن الضربين اللذين قبله)) (35) ولكن دون أن يعلل، والحقيقة إن الترابط من جهة العبارة بين فصلين يعني استمراراً في المبنى وتوصلاً يترتب عليه امتداد في المعنى وبذلك نقول إن التعلق على جهة المعنى يتناسب طردياً مع الترابط على جهة العبارة ومنه فربط العبارة لا يقتصر على كونه شكلياً فقط بل يمكن أن يحدث تعلقاً معنوياً بين فصلين وهنا يقترح محمد خطابي في مظاهر انسجام الخطاب أن دلالة كل من التعلق والارتباط تتضمن إحياءاً للتعلق للغرض والارتباط للعبارة.

ويقول حازم في الضرب الثالث: متصل الغرض دون العبارة ((هو الذي يكون أول الفصل فيه رأس كلام ويكون لذلك الكلام علة بما قبله من جهة المعنى)) (36) فالعلاقة التي تربط الفصول بموجب هذا الضرب يمكن أن يقال عنها إنها معنوية، تلك أن مطلع كل فصل يمثل انتقالاً إلى موضوع جديد ولكنه متعلق بما سبقه من جهة المعنى.

ويقول في الضرب الرابع والأخير منفصل العبارة والغرض: ((هو الذي لا توصل فيه عبارة بعبارة ولا غرض بغرض مناسب له بل يهجم على الفصل هجوماً من غير إشعار به مما قبله ولا مناسبة بين أحدهما والآخر فإن التناغم الذي بهذه الصفة مشتت من كل جهة وإنما تسمح بعض المجيدين في مثل هذا عن الخروج من نسيب إلى مديح وربما فعلوا ذلك عند خروجهم منه إلى الذم)) (37) ويبدو من خلال تعريف حازم لهذا الضرب أنه أشد الأضرب تفككاً وإن كان ورداً في أشعار الكثيرين ولكن على سبيل الخروج من نسيب إلى مدح أو إلى ذم ز كان حازماً يسعى إلى تأكيد هذه العلاقة التي بين الفصول من جهة الأغراض فتصالح المجيدين في مثل الخروج من نسيب إلى مدح أو منه إلى ذم ما كان ليكون لولا ما بين هذه

ويوم كليل العاشقين كمنته

*** أراقب فيه الشمس أيان تغرب

ويستمر المعنى السابق في هذا الفصل، حيث يتذكر الحال التي حازر فيها الرقبة عند رحيله عن سيف الدولة، وفي الفصل الخامس يذم الشاعر الدنيا لتخليها، استناداً إلى ما ذكر في الفصول السابقة من هجر وفراق ومكابدات الأعداء وفي هذا تأكيد لما ذهب إليه شكري عياد سابقاً في تعلق البيت الأول برأس الفصل الخامس:

لحي الله ذي الدنيا منالها لراكب

*** فكل بعيد الهم فيها معذب

إن هذا التطبيق العملي الذي أجراه حازم على قصيدة المتنبي يوجي بالحاحه على الاعتناء بالضرب الثالث من أضرب تعالق الفصول والمبتدل في متصل الغرض دون العبارة، إنه الاتصال والتعاقب من جهة المعنى كما ورد في مواطن سابقة، فالقصيدة وإن تنوعت أغراضها وتعددت فيها تنقي متسمة بالانسجام والتألف. وحتى لا يكون الانتقال من غرض إلى غرض فجائياً اعتنى حازم بمذهب التسويم ليتقاضي القطيعة بين الفصول، فتبدو متسلسلة متوحدة غير متنافرة أو متباعدة لذلك جاء كل رأس من رؤوس الفصول التي لوردها حازم مناسباً لما يسبقه ملائماً لما يليه حتى تبدو القصيدة كما يقول ((كانها عقد مفصل)) (43)

ويكون للبيت الشعري وظيفة انطلاقاً من علاقاته بما يجاوره من الأبيات التي تسبقه أو تلحقه لأن جملة العلاقات المترتبة على هذا التجاور هي التي تحقق ما يسمى بالوحدة والقصيدة في منظور القرطاجني رحلة طويلة لا بد أن يشعر فيها المتلقي باستجداد دائم ومستمر إذ كلما جاب ربوع فصل من الفصول قفز إلى رأس فصل آخر ليشرع في رحلة جديدة تذكّره بتجارب الرحلات السابقة وتجعله يتأهب لما هو آت من رحلات.

بصورة تخصه)) (39). ويرى حازم أن حسن المأخذ في استفتاحات الفصول إجراء أساسي في الصناعة النظمية (40) ولا يسمو إليه إلا من قويت مادته وفق طبعه على حد تعبيره ويستشهد حازم في هذا السياق ببيت المتنبي، الذي استحسن مأخذه في استفتاحات الفصول وتسويم رؤوسها معتمداً فصولاً خمسة منها، فيذكر مطلع كل فصل ليظهر مدى تلاؤم هذه الاستفتاحات، وبالتالي انتساب الفصول بعضها إلى بعض.

يرى حازم أن المتنبي قد ضمن مطلع بانيته وهو رأس الفصل الأول تعجيباً من الهجر الذي لا يعاقبه وصل فيقول:

أغالب ليك الشوق والشوق أغلب

*** وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

ويقول شكري عياد في هذا البيت ((هو بيت غزلي يشير إلى قلق الشاعر وطلبه ما لا يستطيع وهذا معنى منتشر في القصيدة كلها ولكنه ظاهر على الخصوص في البيت الرابع عشر)) (41) وذلك عندما يقول:

لحي الله ذي الدنيا منالها لراكب

*** فكل بعيد الهم فيها معذب (42)

ولما كان التعجب من وشك بينه وسرعة سيره، مناسباً للتعجب من الهجر الذي لا يليه وصل افتتح المتنبي الفصل الثاني بقوله:

ولله سيري ما أفل تنبه

*** عشية شرقي الحدالي وغرب

وتذكر الشاعر هنا لموطن البين جملة يستحضر العهود المبارة في الفصل الموالي فيستفتحه بقوله:

وكم لظلام الليل عندك من بد

*** تخبر أن الماتوية تكذب

ليستفتح الفصل الرابع بعد ذلك بقوله:

بداية ووسط ونهاية، وبخضع كل من هذه الأجزاء إلى مقاييس وشروط تخدم البناء الشامل للنص الشعري، كما رأينا سابقاً لذلك يمكننا القول: إن تناول الرجل للقصيدة العربية قد تجاوز كل تناول جزئي سبقه إليه نقاد آخرون، فقد سمحت له ثقافته الفلسفية إضافة إلى تجربته الخاصة باعتباره شاعراً أن يضيء على درس تشكيل الخطاب الشعري طابعاً أكثر صرامة فقد كمل جميع الجزئيات ووقف عندها بالدرس فأصبح النص الشعري بناء يخضع لخطة هندسية يتحقق اكتمالها كما يقول حازم ((إلا أن يكون للشاعر قوة حافظية وقوة مائزة وقوة صائغة)) (47) وتكاد تجزم وأنت تتعرض لدراسة حازم أن القصيدة عملية منطقية محسوبة أكثر مما هي عملية إبداعية تلقائية ووحدة العمل الإبداعي تتمثل في وحدة معالنه وغرضه بعد تكامل أطرافه وعناصره من ألفاظ ومعاني ونظم وأسلوب وإيقاع وصورة.

وتنقسم القصائد عند حازم إلى بسيطة الغرض ومركبة الغرض فبسيطة الغرض هي التي تشمل على غرض واحد لأن يكون مدحاً أو رثاءً في حين تكون القصائد مركبة الأغراض مشتملة على أكثر من غرض كأن يجتمع فيها للنسب والمديح ((وهذا أشد موافقة للنفس الصحيحة الأنوار لما ذكرناه من ولع النفس بالافتتان في إلقاء الكلام وأنواع القصائد)) (48) ويخصص حازم للانتقال بين الأغراض والخروج من غرض إلى غرض درساً للتخلص وآخر للاستطراد بحدوديهما ما يجب في كل منهما وهو في ذلك لا يذهب مذهبا بعيداً عن ابن طباطبا أو الحاتمي وغيرهما، ويقتصر كل من التخلص والاستطراد على جزء من القصيدة هو البيت الذي تتم فيه النقلة من غرض إلى غرض ولذا يمكننا القول إن هذه الفروع تمثل عند حازم جزءاً من درس الفصول في علاقتها ببعضها ببعض، وبعبارة أخرى يمكن أن يجتمع في رأس فصل من الفصول تسويم وتخلص أو تسويم

وإذا كان التسويم من متمات البناء عند حازم فالتحجيل أيضاً وهو البيت الذي يختم به الفصل ذلك أنه إذا ((ذلت أواخر الفصول بالآبيات الحكيمة الاستدلالية واتضحت شيات المعاني التي بهذه الصفة على أعقابها -حان لها ذلك بمنزلة التحجيل- زادت الفصول بذلك بهاء وحسنا وولعت من النفوس حسن موقع)) (44)، والتحجيل يخضع للشروط نفسها التي يخضع لها التسويم فهو متعلق بما سبقه من آبيات، والمعنى الذي يقصد تحجيل الفصل به يكون ((مترامياً إلى ما تراسى إليه بعضها فيورد على جهة الاستدلال على ما قبله أو على جهة التمثيل)) (45)

إن مقولة حازم بتدليل أواخر الفصول بالآبيات الحكيمة يوضح لنا بأن التحجيل وظيفة تخالف وظيفة التسويم، فإذا كان هذا الأخير استفتاحاً يمهّد به الشاعر لما سيأتي من الفصول، فإن التحجيل على العكس يدعم به ما جاء فيها كقول زهير في آخر فصل من قصيدته للامية:

فما بك من خير أتوه فإتما

***توارثه آباء آلهم قبل

وهل بنيت الخطي-إلا وشيخه

*** وتغرس في منابتها النخل

ويردّف بعد هذا الشاهد قتلاً بأن المتنبّي قد برع في هذا الفن من الصنعة مما جعل شعره من الطراز الجيد والتحجيل فن إذا بالغ الشاعر في استخدامه فإنه قد يؤدي إلى التكلف لذلك كان موقعه من الشعر لطيفاً محبباً كلما كان نادرًا وورداً في غير استكراه ولا تكلف وإبما ((بحسن الكلام بالمراوحة بين بعض فنونه وبعض الافتتان في مذهب وطرقه، فيزداد حب النفس لما يرد عليها من ذلك إذا كانت زيادته غيا)) (46)

لقد تناول القرطاجني أجزاء القصيدة كلها بالدراسة فكشف لنا عن كيفية تماسك النص الشعري متصوراً في ذلك منهجاً يسير عليه الشعراء في الفصول ذاتها ثم في علاقتها بغيرها ذلك أن القصيدة في منظور حازم كأي نص له

حيز إلى حيز والخروج منه إليه والتوصل به إليه وأخيرا القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض الأبيات وإصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة. (52)

ويكشف اهتمام حازم بتحليل القوى الإبداعية عن مناه العقل والنفس في الوقت ذاته كما يكشف عن أن القصيدة كيانا ينبنى مرحليا وفقا لما يتمتع به الشاعر ((القاتل)) من قوى فكرية ويحسب ما يفرضه الوضع والسياق وما يتكامل مع المتلقي الذي يدخل الحدث الشعري في حيز التحقق الفعلي بعدما كان مجرد مشروع عند المنشئ، وهكذا استطاع حازم ((أن يولف من محصول آراء النقاد قبله في النص وبخاصة للفلاسفة وعبد القاهر تركيبة متماسكة انصهر في لونها النظم والتخييل فولدا نظرية بالقدر الذي بحيثت الشعر في جوانب عناصره الكلية المحددة لمفهومة وغايته، كيف أداته للغاية والمفهوم فتجسدت لئنه الموهبة في تلاحم المعاني والألفاظ في مراتب دائرية تبدأ بمركز يترسخ في لحمه المعنى المحاكى باللفظ ليتسع قليلا في أشكال التاليفات والهيات التي تسمح للجواهر ببعض الامتداد التحسيني الأول ثم تتصخم في كمال القصيدة في امتداد الأسلوب والنظم للذين يشكلان بنيتها الكلية الشاملة لأغراض شتى ويلتصمان في ثأيا التسيج في تعاضد المعاني وصياغتها المخصوصة)) (53)

والخلاصة إن عسي حازم القرطاجني بضرورة تتبع كل الملائق التي بين عناصر النص الشعري المتضاربة من أجل إحداث الدلالة سمحت له بأن يقف عند أصغرها المتمثل في الألفاظ والمعاني ثم بين الألفاظ والمعاني لينتقل إلى لوسعها فيشمل بذلك مستوى أكثر امتدادا يتفرع إلى مرتبتين هما النظم والأسلوب للذين يشكلان بنية النص الكلية.

واستطرد لو ربما كان من مقتضيات التسويم التخلّص والاستطراد. والقصيدة إضافة إلى ما ذكر في الأقسام السابقة تبلى على مراحل أو مواطن هي: ((مواطن قبل الشروع في النظم وموطن في حال الشروع وموطن عند الفراغ، يبحث فيه عما هو راجع إلى النظم وموطن بعد ذلك مترج عن زمان القول يبحث فيه عن معان خارجية عما وقع في النظم لتكمل بها المعاني الواقعة في النظم وتستوفي بها أركان الأغراض ويكمل التتام المقاصد)) (49) ويخصص بعدها لكل موطن قوة عاملة فيه فيقول ((فأما الموطن الأول فالغناء فيه لقوة التخييل والموطن الثاني الغناء فيه للقوة الناعمة ويعنيها حفظ اللغة وحسن التصرف، والموطن الثالث الغناء فيه للقوة الملاحظة كل نحو من الأنحاء التي يمكن أن يتغير الكلام إليها، ويعنيها حفظ اللغة أيضا وجودة التصرف واليسيرة بطرق اعتبار بعض الألفاظ والمعاني من بعض، والموطن الرابع الغناء فيه للقوة المستقصية الملتفتة ويعنيها حفظ المعاني والتوليد وضروب المعارف)) (50) ويفصل حازم في أمر هذه القوى عند حديثه عن عملية نظم الشعر ويقترح لذلك عشر قوى فكرية يتفاوت فيها الشعراء (51) وتتعاقد كلها لأجل اكتمال القول الشعري، كما أن خمسا من هذه القوى العشر لها علاقة بالوحدة أي وحدة القصيدة عند حازم وهي القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد ليتوصل بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافي ولبناء فصول القصائد على ما يجب نحو ما أشرنا ونشير إليه والقوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن وكيف يكون إنشائها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض بالنظر إلى ما يجعل خاتمتها وإن كانت محتاجة إلى شيء معين من ذلك، ثم القوة على التخييل في تسيير تلك العبارات مترنة وبناء مبادئها على نهاياتها ونهاياتها على مبادئها والقوة على الالتفات من

(18) نفسه، ص: 371

(19) انظر جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 429-430

(20) حازم، المنهاج، ص: 288

(21) نفسه، ص: 288

(22) نفسه، ص: 215-216، ولاستزادة راجع لكتلاف اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم، ص: 365 وذلك في الاستجداء والتائق وتكامل محوري الاستبدال والتكريب.

(23) حازم، المنهاج، ص: 43

(24) نفسه، ص: 289

(25) نفسه، ص: 28

(26) نفسه، ص: 28 ويصل الدكتور على لغزوي في هذا السياق لدى حديثه عن منهج بناء القصيدة انظر من ص: 158-186

(27) وهو المعلم الذي في طرق العلم بإحكام مبادئ الفصول وتحسين هيكاتها ووصل بعضها ببعض إذ يقول ((وهذا قدر من الإثارة إلى ما يجب من الفصول وإن كان قولا شاملا متبع لمن له فكر متصرف يستدل به بما ذكر على ما لم تذكر))، المرجع نفسه، ص: 291

(28) نفسه، ص: 290

(29) وربما كان هذا من الأسباب التي جعلت حازمًا يرضى الأشرع عرضًا نظريًا دون أن يمثّل لها بالشواهد من واقع الشعر العربي كما فعل في مولدات أخرى كثيرة من كتابه، انظر مثلاً ص: 298-301

(30) حازم، المنهاج، ص: 291

(31) محمد خطابي، لسانيات النص مظاهر انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1991، ص: 157

(32) حازم، المنهاج، ص: 291

(33) نفسه، ص: 291

(34) وشبيه بهذا (التخلص أو الخروج)، حيث كانت العرب في جاهليتها تنقل قباءً بقولها ((دع ذا)) و((عد عن ذا)) وإلى فلان قصصت وما شاكل ذلك، بل كانوا ينتقلون أحياناً دون شيء من ذلك، ويقول زهير مدحاً هزلاً:

لَمَن الدَّيَارُ بِقَعَةِ الْحَجَرِ

لَقَوِينِ مِنْ حَجَجٍ وَمِنْ شَهَرٍ
دَعِذَا وَعَدَ الْقَوْلُ فِي هَرَمٍ
خَيْرُ الْبَدَاةِ وَسَيِّدُ الْحَضَرِ

الهوامش

(1) انظر عبد السلام المصدي، البيان والتبيين بين منهج التأليف وقياس السلوب، ضمن قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، للشرعة التوامية للتوزيع، تونس 1981، ص: 123

(2) والقاعدة الأولى والعامة لعلاقة اللفظ بالمعنى تقوم عنده على ((مطابقة اللفظ للمعنى انظر مثال عاصي، ضمن مناهج الجمالية في النقد في أدب الجاحظ ص: 168 عن كتلاف اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم ص: 49

(3) الأخضر جمعي، كتلاف اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم، ص: 77، وانظر كذلك على لغزوي، نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس حازم القرطاجني نموذجاً، ط1، مطبعة مسابح فاس المغرب، 2007 من ص: 189-200

(4) انظر الأخضر جمعي، كتلاف اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم، ص: 80، وكذلك ابن قتيبة الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ط2: القاهرة 1966

(5) للاستزادة راجع إحصان عباس، تاريخ النقد النبطي عند العرب ص: 98-100-108-138-140-195.

(6) حازم القرطاجني، مناهج البلاغة وسراج النبأ، تحقيق: محمد الحبيب بن الفوجة، ص: 222

(7) نفسه، ص: 28

(8) نفسه، ص: 109

(9) نفسه، ص: 109

(10) الأخضر جمعي، كتلاف اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم، ص: 360

(11) حازم، ص: 287

(12) بول ريكور، عن صبحي الطعان في بنية النص الكبرى، عالم الفكر، ج: 1-2، سنة: 1994 ص: 439 وراجع كذلك على لغزوي، في الفصل الخاص بقانون التناوب ومستويات تطويل النص الشعري

(13) عبد السلام المصدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982 ص: 91

(14) حازم، المنهاج، ص: 215-216

(15) نفسه، ص: 90-91

(16) الأخضر جمعي، كتلاف اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم، ص: 393

(17) حازم، المنهاج، ص: 371

- (42) نفسه ص: 301، ويقول المحقق، ((البيتان من قصيدة يمدح بها سلمان ابن أبي حارثة المري ومالعه: صحا القلب عن سلمى وقد كان لا يسلمو
*** وأقرر من سلمى التعاتيق والنقل
(43) نفسه، ص: 302
(44) نفسه، ص: 42
(45) نفسه، ص: 303
(46) نفسه، ص: 214
(47) نفسه، ص: 214
(48) انظر المرجع نفسه ص: 199-201
(49) وهذه القوي عند حازم هي الثانية والثالثة والسابعة والثامنة والتاسعة.
(50) التلاف اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم ص: 402



- وللاستزادة انظر كذلك، أبو هلال العسكري في
للصناعين، ص: 452
(35) حازم، المنهاج، ص: 297
(36) ومناسب لهذا درس مذهب الإبداع في
الاستهلال، الذي جاء في ثلثا المنهج الرابع ص: 309
من المنهاج.
(37) شكري عباد، جماليات القصيدة التقليدية بين
التنظير النقدي والخبرة الشعرية، فصول مجلة النقد
الأدبي، المجلد: 6 العدد: 2، يناير/فبراير/ مارس،
القاهرة 1986، ص: 68
(38) والبيت كما سيأتي هو رأس الفصل الخامس.
(39) حازم، المنهاج، ص: 297، وراجع على
لغزبوي، ص 216-217-218
(40) نفسه ص: 300
(41) نفسه ص: 300



اطلبوا الأعداد السابقة من التبيين

شعرية القصيدة الثورية في الجزائر

د. فاتح علاء

جامعة الجزائر

الشعر عند مفدي يؤدي وظيفة ويحمل رسالة ثورية وليس غاية في ذاته. وهذه النظرة الوظيفية تريد من الشعر أن يخدم الثورة لا أن يستخدم القيمة الثورية بمنطق الفن. أي أن الغاية هي الثورة لا القيمة الجمالية للفن الشعري. وليس ثمة تناقض بين الشعري والثوري وإنما يحقق الشعر حقيقته من خلال تحويله القيم الثورية إلى قيمة فنية حتى لا يتحول إلى بوق أو دعاية أو بيان. فالقيمة الثورية تصبح عنصرا مكونا إلى جانب العناصر الأخرى تأخذ أبعادها في السياق الشعري. فهي تلون وتتلون ببقية المكونات من خلال تلاحمها في بناء القصيدة. أما إذا طلعت القيمة الثورية على بقية القيم فإنها تحقق فكرية القصيدة وتجدها من فنياتها وتصبح قيمة القصيدة في هذه الحال بمضمونها الثوري لا بقيمتها الفنية. وفي هذه الحال تستوي القصيدة مع المقال الثوري والبيان الثوري وبقية النشاطات اللغوية الأخرى التي تعبر عن الثورة. فالشعر إنما يتميز عن هذه النشاطات بقيمه التعبيرية والجمالية التي تحول الأفكار والحقائق إلى رؤى وصور. إنه استعمال خاص للغة وتشكيل جديد للموضوع أو الفكرة من خلال لتفاعل الشاعر بها انفعالا فنيا لا عابدا وتمثلا مثالا فنيا لا عقليا أو عاطفيا.

وإذا كان كثير من الأشعار الثورية تستند إلى موضوعها الثوري على حساب جمالياتها فإن هذا يعود إلى الظروف المحيطة التي كانت تدفع الشاعر إلى أن يكون في الميدان مرابطا شأن المجاهد. فهو يتنجر مع الأحداث ويواكب الثورة ويعبئ الشعب لمناصرتها ولا يملك الوقت الكافي ليهتم بمتطلبات الفن الشعري. وهذا ما عبر عنه صالح خرفي إذ صرح أنه كان خاضعا للظروف القاسية التي تدفعه إلى التلبية الفورية للتعبير عن الأحداث ((وإذا كان العمل الفني في حاجة إلى

لقد كان الشعر الثوري أداة من أدوات النضال في سبيل تحرير الوطن. فالثورة هي تلك الغاية التي يسعى الشعر إلى خدمتها إلى جانب الوسائل الأخرى كالخطب الحماسية والبنوق. إنه وسيلة لتثوير الشعب وسلاح في وجه المستعمر، بل إنه أقل فعالية من الرصاص وأقل قدرة على التعبير عن الثورة الجبارة من الرصاص. وهذا ما يقرره مفدي زكريا مثقرا بلبي تمام في إعلاء حد السيف والخط من الكتب، وبالمتمبني الذي جعل الأقلام للميوف كالخدم فيقول: (18)

نطق الرصاص لما يباح كلام

وجرى القصاص لما يتاح ملام

السيف أصدق لهجة من أحرف

كتبت فكان بيوتها الإلهام

والنار أصدق حجة. فاكذب بها

ما شئت تصنع عندها الأحلام

فالمستعمر لا يستجيب لغير الرصاص ولا يصدع لغير حد السلاح. ومن هنا ارتفعت قيمة النار واتحطت قيمة الكلمة في نظر الشاعر نفسه. وإذا كان الشعر يريد أن يكون له صدى فيجب أن يكون نارا أيضا أو كالنار. فالمستعمر لا يسمع إلا رنة البارود وزنا ولحن الرشاش

وتكلم الرشاش جل جلاله

فاهتزت الدنيا وضح المنبر

وتزلت آياته لهابة

لواحة أصفى لها المستعمر (19)

(18) الذهب المقدس: مفدي زكريا - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1983 (ص42، 43)
(19) المصدر نفسه (ص133)

ونظرة إلى شعرنا الثوري كقيلة أن تكشف غلبة القيمة الثورية على القيمة الفنية.

لقد ولكب الشعر أحداث الثورة وعبر عن بطولات المجاهدين وجسد المواقف الثورية وحب الوطن والنضال في سبيل تحرير البلاد والحرية. واستطاع أن يدخل إلى الشعر جملة من الألفاظ الثورية التي تكون القاموس الشعري الجديد قياسا إلى القاموس الإصلاحي الذي عرفه الشعر الإصلاحي (الحرب، الثورة، الجهاد، السجن، السباط، الجلاد، الطغاة، المغتصب، المعتدي، الضحايا، القوود، الناز، التعذيب، اللهب، البأس، القبطولة، الحرية، النضال، الاستقلال، الرصاص، الأرض، الوطن، الثراب، السلاح، البارود، البنادق، الرشاش، المدافع، السيوف، الرماح، الهتافات، المعارك، العلم، الانتقام، القتل، الحق، البركان، الثوار، الأغلال، الموت، الدم، الشهادة، الله أكبر، الفداء، الجنة، الخلود) بل إن عناوين الدولوين الشعرية تحمل هذه القاموس الثوري.

فهناك (طلس المعجزات) لخرفي و(اللهب المقدس) لمدي زكريا و(الروابي الحمر) لصالح خباشة و(أغنيات نضالية) لمحمد الصالح باوية و(النصر للجزائر) لسعد الله. كما أدخل مضامين جديدة تتحدث عن الثورة والبطولة والشهادة والمعارك والحرية والاستقلال والوطن. ولكن التجديد في القاموس اللغوي والموضوعات لم يستطع أن يرفع شعرية الشعر إلا قليلا، ذلك أن الموضوع الثوري ظل هو المقياس بعد أن كان الموضوع الإصلاحي هو المقياس من قبل. والموضوع جزء لا يمكن أن يصنع القصيدة وحده، بل لابد من توفر قيم عاطفية وقيم جمالية أيضا. وقد تتوفر العاطفة والانفعال ولكن يمجز الشاعر أن يسمو بالتعبير المادي إلى التعبير الفني. فلم يكن يعجز الشعر الثوري الانفعال الدافق والغضب الهادر والصدق في التعبير، بل كان الشاعر يتماق وراء ذلك الغضب الثائر أو الانفعال الجامح فيقع في المباشرة أيضا. ذلك أن العاطفة إذا لم يستطع الشاعر تملكها جمالها

(هداة) فذلك التي لم يكن في وسع الثورة المتجددة مع الدقائق والثواني أن توفرها لنا. ولم يكن في وسعنا أن نمر بالحادثة التاريخية البطولية مر الكرمل، سعي وراء ألف ألف الأمثل⁽²⁰⁾.

وإذا كان خرفي قد برر غلبة المضمون الثوري على الشعر بعدم وجود وقت يكفي للاهتمام بمقتضيات الفن، فإن مدي زكريا على الرغم من أنه يقر بعدم عنايته بالجانب الفني في مقدمة ديوانه (اللهب المقدس) فإنه يرى في المغوية فنا حقيقيا لا يجده في الصناعة فيقول: ((ولم أعن في (اللهب المقدس) بالفن والصناعة عنايتي بالتعبئة الثورية... والشعر الحق -في نظري- إلهام لا فن، ومغوية لا صناعة))⁽²¹⁾. على أن المغوية هي نفسها نتيجة تمرس بالصناعة الشعرية، وهي غالبا ما تأتي بعد أن يمتلك الشاعر ناصية الشعر مع تقدم تجربته ونضجها وليس قبل ذلك. وقد تكون المغوية أحيانا سلبية إذا ما كانت مجرد تسياق وراء إحساس الشاعر دون تهذيب أو تشذيب، فتكون استجابة سطحية لحادث أو واقعة قد تزدي دورا تحميسيا ألقا ولكنها لا تحفر عميقا في نفس المثقلى. كما أن الشعر لا يأتي عفوا كله فيعضه يأتي بيسر وبعضه بيسر، وبعضه لا يأتي إلا مع الإمعان في ضرب صخرة الشعر حتى ينفجر الماء. ثم إن الإلهام وإن ارتبط بالمغوية فهو لا يصنع وحده النص الشعري فربما الشعر كما يقول فاليري تجود علينا بالمطلع وعلينا أن نكمل نحن البقية. فالشعر ليس إلهاما كله إذ لابد من الجهد حتى يكتمل النص، وإلا تحول الشاعر إلى آلة كاتبة ثم فقد الشعر صفة الخلق والإبداع. ثم إن الإلهام يأتي من داخل النفس لا من خارجها، ومن عالم المعاناة لا من عالم علوي. وقد يأتي تعبيرا مباشرا تقليديا لا يؤدي الغرض منه كفن.

(20) الشعر الجزائري الحديث: صالح خرفي -المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984 (ص 299)
(21) اللهب المقدس: مدي زكريا (ص 4)

فالقمر ساعات تمر عجلا

الأسر طال بكم فطال عناؤكم *

فكوا القيود وحطموا الأغلالا

والشعب ضج من المظالم ففتشدوا *

حرية تميمه واستقلال

لا آمن إلا في ظلال مرفرف *

حر لنا عال ينير هلالا

من فوق جند بالعقد من القوى *

يلقى العدو ويصمد استبسالاً⁽²³⁾

فلولا الكناية في فك القيود وتشبيه حالة الاستعمار بالأسر لكان الكلام صحفيا. فهذا ليس للتصوير والتخييل ولكن توصيل الفكرة. وقد ترتب على هذه الغاية أن قامت اللغة على الفهم والإفهام. فالشاعر في موقف التحريض، ومن ثم وظف اللغة توطيفا مباشرا ليستنهض الهمم ويدفع إلى الفعل الثوري. فالقصيدة هنا تأسست على الموضوع لا على كيفية تناوله، والموضوع مطروح في الطريق يعرفه العربي والعجمي ولا قيمة لها في ذاتها وإنما يأخذ معناه ودلالاتها من خلال طريقة خلقها وتشكيلها. فإذا بقيت في حدودها الأولى استوى الشعر مع النثر وإن قام على الوزن. فالوزن هنا يبقى خارجيا لأنه لم يحرر اللغة من نغميتها ولم يرفعها إلى جماليتها فظلت مقيدة محدودة بالهدف المباشر. كما نلاحظ هذه المباشرة والتقريرية تطنى على قوله: ⁽²⁴⁾

إذا يسامك المحتل قهرا بحكمه

فلا ترض إلا أن تعاديه قهرا

ومهما عني باليني في الأرض مقسدا

فلا ترض إلا أن تواريه بحرا

صبرنا على المكروه حتى أمضنا

تقضي على غنية القصيدة. فالذي كان يتقص من شعرية القصائد الثورية للتسجيل الفوري للتفاعل بالوقائع والأحداث دون ترو أو إعادة تشكيل القيمة الثورية غنيا. إن الاستجابة الفورية للإحساس والواقع المؤلم بد ضحى بالقيمة الفنية ويملئ القيمة الثورية. على أن القيمة الثورية ليست شعرية في ذاتها إذ توجد في الشعر وفي غيره ولكنها في الشعر يجب أن تتحول من طبيعتها الفكرية إلى طبيعة فنية.

لقد تغلبت القيم الثورية على القيم الفنية في كثير من قصائد محمد العيد وصالح خرفي وصالح خباشة وغيرهم مما أسقطها في المباشرة والتقريرية والخطابية. ذلك أن هدفها الدعوة إلى الثورة والجهاد والحرية، أي التعبئة الثورية وبت الحماس في الشعب. وهذا ما يصرح به صالح خرفي فيقول: ((تسامح الشعراء الذين ولكوا للثورة في الاحتكام إلى النظرة الفنية المجردة في بناء القصيدة ووجدوا لهم شقيا في ذلك المضمون البطولي الصارخ الذي لا يطبق الانتظار، وربما لمسوا في القالب الحماسي ما يتجاوب مع ضجيج المعركة وفعقة سلاحها فرفلوا صورة الأندلس المنفلد بالأمس وكان صورة للأندلس للفاعل))⁽²²⁾.

وعلى الرغم من القدرة الشعرية لدى محمد العيد في قصائده بصورة عامة فإنه كثيرا ما تغلب عليه النزعة التعليمية واللغة الخطابية. فنصوت للحقل هو المتعلق حتى في قصائده الثورية ومن ثم تأسست اللغة على إيلاخ الفكرة المقصودة بغض النظر عن الطريقة التعبيرية. وهكذا بقيت اللغة محتفظة بمعجميتها ولم تكتسب دلالات جديدة وإن تخطتها بعض التشابه أحيانا. فالجانب التخيلي يكاد يختفي تماما لأن الشاعر في مقام التحريض على الثورة والجهاد.

بالقوم هبوا لا غتسام حياتكم *

(23) ديوان محمد العيد - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - مطبعة البحث بسمطونة 1967 (ص339-340)
(24) المصدر نفسه (ص439)

(22) الشعر الجزائري الحديث: صالح خرفي (ص 227)

متباينتان: نظرة فنية مثالية ترهني فيها، إذ اعترف بأن أغلب المجموعة سجل تلبية للمناسبة العابرة وتحت إلحاحها القاسي وربما يبرر هذه التلبية الثورية عندي إيماني بأن الثورة المشتعلة في حاجة إلى صوت يحسن أكثر من حاجتها إلى نغمة حاملة تقني بها⁽²⁶⁾. فالديوان من هنا تلبية للأحداث المشتعلة وتفاعل مع مجرياتها، لهذا غلبت على كثير من قصائده اللغة المباشرة وتقلص جانب الصورة والإيحاء تبعاً لذلك، وبخاصة إذا كان المقام دفاعاً عن الوطن أو دعوة إلى الثورة على المستعمر وغزوا ببطولة الجزائريين كما في قوله:

أقسم الحر في الجزائر أن يـ
في وبـالا على الطفلة لوفنسوا
بذل الأهل والديار فداء
وهو بالروح يا أنسي لا يضمن
داهموه بجحفل من نساب
لهم في إعادة الخلق فن
أضيق لهم بعزم وصديق
إنما الصديق في الحروب المجن
هو في عالم الحقيقة إنس
وهو في مسرح البطولة جن⁽²⁷⁾

ويطغى الموروث على تعابير صالح خرفي إلى درجة أنه يصور معارك حرب التحرير من خلال استعمال السيوف والرماح والجن مما لا يتماشى مع الطائرات والدبابات وحرب العصابات والمدافع⁽²⁸⁾. ولو أنه حاول توظيف هذه الموروثات في سقالات شعرية جديدة لأعطى لها بعداً جديداً لأن المبرة بطريقة الاستعمال، فقد يوظف الشاعر وسائل حربية حديثة ولكن بطريقة تقليدية، كأن يصور الغواصة كأنه يصور جملاً

⁽²⁶⁾ الشعر الجزائري الحديث: صالح خرفي (ص229)

⁽²⁷⁾ أنت ليلاي: صالح خرفي - الشركة الوطنية للنشر

والتوزيع، الجزائر 1974 (ص35، 36)

⁽²⁸⁾ الشعر الجزائري الحديث: محمد ناصر، دار الغرب

الإسلامي، بيروت 1985 (ص304)

وذكاً من الإرهاق ما يفلق الصغرا
فلما أبى إلا العتو عدونا
وما زل إلا في العسرور به سكرنا
نهضنا إلى الفرات نحو غروره
بحد المواضي فارعوى وصحا فكريا
على أنه يلجأ أحياناً إلى الرمز فيخلق في سماء الشعر باقتدار، بل يتفنن في اختيار مفرداته ويراعي تماثلها وتشاكلها على مستوى الدلالة والوزن حتى يخلق موسيقى داخلية تغني الوزن بل يستثمر ألوان البديع استثماراً يزيد القصيدة غنى في الدلالة، وهذا ما نجده في قصيدته (أين ليلاي) التي يعبر فيها عن توفه للحرية التي رمز لها بليلي. ولولا أنها تقتفد إلى وحدة عضوية تربط أبياتها بحيث يمكن تقديم بعضها على بعض دون أن يتغير المعنى لزلت درجة شمرتها.

أين ليلاي أينها
حول بيني وبينها
مذ تعرفت سرها
وتعشقت زينيتها
روعتني ببونها
لا رعى الله بينها
فتعشقت بالطيرو
ف التلواتي حكيها
وتعشقت بالمعنى
فتبينت بونها⁽²⁹⁾

وكما طغت النبوة الخطابية واللغة النثرية على كثير من قصائد محمد العيد الثورية نجد هذه النزعة إلى التقرير تطغى على كثير من قصائد صالح خرفي الثورية في (أطلس المعجزات) وقد كتب في مقدمة هذه المجموعة يقول: ((وكم تجاذبتني في المجموعة نظرتان

⁽²⁹⁾ المصدر السابق (ص41)

التي صحراننا اتخذوا الديارا
إليك لن تطيب لكم قرايرا
مماواتي عليكم ثلثرات
تحرق بالصواعق من أغارا
وأرضي منكم تتشقق غيضا
فكم جيشا لكم فيها تسواري
دعوا تلك الصخور قلن تطيقوا
لها نقبا فقد شمخت ديارا
دعوا الكثنان جنب لا تضيعوا
حافظكم إذا ما الرمل ثارا
دعوا تلك المغاوير لن تطيقوا
على حر الظما فيها اصطبارا

إن موضوع الثورة ليس شعريا في ذاته ولكن يكتب شعريته من خلال رؤيا شعرية تعيد تشكيله بواسطة تقنيات تغريه وتجرده من طبيعته الصلبة: بواسطة لغة تحرر الموضوع من حدوده وتفتح آفاقا دلالية شاسعة، لغة تسمو بالمحدود إلى اللامحدود والواقعي إلى مثالي. ويرجع محمد ناصر هذا المعجز إلى الرؤية التقليدية فيقول: ((إن الرؤية التقليدية جعلتهم يتعاملون مع اللغة تعاملًا وظيفيًا يقتصر في الأغلب الأعم على استغلال جانبها المعجمي ذي الدلالة المحددة، وقلما وجدنا شاعرا من هؤلاء يستغنى ما في الكلمات من طاقة باستغلال جانبها الجمالي مستثمرا ما تولده من إيقاع وصورة وظلال))⁽³¹⁾. ومن هذه القلة الشاعر مغدي زكريا الذي استطاع أن يسمو بالثورة، كما استطاعت الثورة أن تسمو بشعره إلى درجة فنية عالية فخرجت قصائده من شعور ثائر وخيال وثاب ولغة ملتزمة. لقد كتب بالثار وأخذ لحنه من نغمة الرشايش ووزنه من

ويصور الغاية كأنه يرى صحراء كما هي الحال عند بعض شعراء الإحياء. فالرؤية التقليدية تعيد بناء الجديد ضمن قواعد الكلام القديم، في حين تعيد الرؤية الحديثة خلق القديم ضمن سياقات جديدة.

على أنه يستخدم أحيانا اللغة الحاملة متأثرا بالرومانسيين عندما يطلق بالحب، الحب الذي أمسى ثورة في حنايا الشاعر في قصيدة (نداء الضمير). فهو لم يخن حبيبته ولكن لبى نداء الحب الأكبر نداء الثورة ليوفر للنصر الذي سيحيا فيه ذلك الحب الأصغر. وقد وظف بعض الصور ليعزز اللغة الرومانسية التي تكرر فيها الحب وجاء ألف المد في هوايا وحنايا ودمنا وثرنا كامتداد لهذا الحب والثورة والأمل. فقد استعار للنصر بسمة واستعار للدم فجرا بيده الظلمة والألم.

ياحبيبي لم أكن عهدي ولا خنت هوايا
غير أن الحب أمسى ثورة بين الحنايا
لك حبي في ذرى (الظلمة) في تلك الروابي
فهذاك الأفق الرحب لأحلام الشباب
لك حبي يوم تغلو بسمة النصر ثرائنا
وينيب الليل والألام فجر من دمنا⁽²⁹⁾

ولا يخرج ديوان صالح خباشة (الروابي الحر) عن هذه الملاحظة التي تطغى على قصائده كل من محمد العيد وصالح خرفي وغيرهما. فعلى الرغم من التهاب اللغة الثورية وتشظيها لتولكب الحدث الثوري فإنها غالبا ما كانت حماسية مباشرة. ولم يتجاوز التصوير الألوان البيانية المعروفة من تشبيه واستعارة وكناية. مثل الاستعارة في قوله: (سماواتي ثلثرات) و(أرضي تتشقق غيضا) و(الصخور شمخت) و(الرمل ثار) في قوله⁽³⁰⁾:

(29) أنت لولاي: صالح خرفي (ص180)

(30) روجي لكم: (مختارات من الشعر الجزائري الحديث):

عبد القادر الساتحي المؤسسة الوطنية للكتاب 1986 (214)

(31) الشعر الجزائري الحديث: محمد ناصر (ص277)

والحبر حرب والكلام كلام

كما نجد في شعره كثيرا من التناص مع القرآن الكريم في مثل قوله:

(والزرع أخرج في الجزائر شطاه)⁽³⁶⁾ الذي يحيينا إلى قوله تعالى: ((...ذلك مثلهم في الثورة والإنجيل كزرع أخرج شطاه فازره فاستغلظ فاستوى على سوقه...))⁽³⁷⁾. وقوله: (تنزل روحها من كل أمر)⁽³⁸⁾ إحالة إلى قول الله تعالى في سورة القدر: ((تنزل الملائكة والروح فيها بإذن ربهم من كل أمر))⁽³⁹⁾. فهو في مقام تقديس الليلة أول نوفمبر ومن ثم استلهم هذا البعد الديني. وقوله: (زعموا قتله وما صلبوه)⁽⁴⁰⁾ إشارة إلى قوله تعالى: ((وقولهم إنا قتلنا المسيح بن مريم رسول الله وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم...))⁽⁴¹⁾. فهو يريد أن يؤكد خلود روح لحدث زبانا فتبهيها بالمسيح. وقوله:

يا سماء اصعدي الجبان ويا أرض

ش ابلعي نقاتع الخنوع البليدا⁽⁴²⁾

إشارة إلى قوله تعالى: ((وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء القعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظالمين))⁽⁴³⁾. على أنه هنا يدعو بالصاعقة على الجبان والبلع للخنوع، فهو يدعو إلى الثورة ويحض على الدفاع عن الوطن. ومن ثم فالتناص عند مفدي زكريا ليس اجتراريا بل يمتص النص الغائب ليولد دلالات جديدة اقتضاهما منه السياق الجديد.

رنة البارود⁽³²⁾. وهو يصفيا قصائده الثورية فيقول:

نظمت قوافيها الجملمج في الوغى
وسقى التلغيع رويها فتغصا⁽³³⁾

لقد توفر شعره على طاقة تعبيرية قوية ولحماس شعري قوي بالثورة أهلاه إلى رسم رؤية خاصة من خلال إيجاد علاقات لغوية خاصة. مثل (الرشاش جل جلاله) و(الجزائر قطعة لحنها الرصاص ووقع) والثورة (تنزل روحها من كل أمر) (وريك وقع). وعلى الرغم من أنه صرح في مقدمة ديوانه أنه تشغل بالتسبئة الثورية على حساب المتطلبات الفنية فإن شعره يحسن صناعة فنية ومقدرة على التلاعب بالألفاظ واستعمال ألوان اليديع، ولكن كل ذلك يرد بسفوية ينطلبها السياق الشعري. وهذا المذهب لا يتناقض مع مفهومه للشعر أنه إلهام وغوية إذا أوجعنا المغوية إلى الدربة والتمرس بالشعر والخبرة، والإلهام إلى تنقيح الإبداع ويسر الكتابة، ومن جملة الجوانبات الواردة عليه في قصيدة (وتعطلت لغة الكلام) الحاسر بين الرصاص والقصاص، وبين بياح وبتاح وبين كلام وملم في قوله:⁽³⁴⁾

نطق الرصاص لما بياح كلام *

وجرى القصاص فما بتاح ملام

وقد اكتسب البيت من ذلك قوة تعبيرية وموسيقية تعزز ميل الشاعر إلى لغة القوة. وورد الجنس بين الصحائف والصفائح وبين الحبر والحرب وبين الكلام والكلام ليعبر عن القوة التي اكتسبها الحبر والكلام أثناء الثورة التحريرية في قوله⁽³⁵⁾:

إن الصحائف للصفائح أمرا

⁽³⁶⁾ المصدر السابق (ص 44)

⁽³⁷⁾ سورة الفتح، الآية 20

⁽³⁸⁾ اللهب المقدس (ص 31)

⁽³⁹⁾ سورة القدر، الآية 4

⁽⁴⁰⁾ اللهب المقدس (ص 11)

⁽⁴¹⁾ سورة النساء، الآية 157

⁽⁴²⁾ اللهب المقدس (ص 17)

⁽⁴³⁾ سورة هود، الآية 44

⁽³²⁾ اللهب المقدس: مفدي زكريا (ص 72)

⁽³³⁾ المصدر نفسه (ص 58)

⁽³⁴⁾ المصدر السابق (ص 42)

⁽³⁵⁾ المصدر السابق (ص 42)

وقوله:

سمع الأصم رنوتها فعنا لها *

ورأى بها الأعصى الطريق الأنصعا⁽⁴⁹⁾

إحالة إلى قول المتنبي المعروف⁽⁵⁰⁾:

أنا الذي نظر الأعصى إلى أبي *

وأسمعت كلمتي من به صمم

على أن السياق الجديد أعطى للنص الغائب دلالة جديدة تتمثل في انتشار الثورة في الأفق وفتحها الطريق أمام الشعوب المستعمرة لتحقيق استقلالها وتطور على الغاصبين.

وعلى الرغم من طغيان النبرة الخطابية في أشعاره ونزعته إلى التقدير والمباشرة في بعض قصائده الطويلة التي تبدأ قوية وتنتهي أحيانا إلى النظم المباشر بالحسار الانفعال وبروز العقل في كتابة القصيدة فإن أشعاره تحقق شعريتها من خلال انزياح تراكيبه الشعرية واستثمار الموروث استثمارة فعلا واستخدامه للرموز الثورية القنبلة، والحديثة واستخدامه للأساطير أحيانا. وقيل ذلك كله امتلاكه للحس الشعري وقدرته على الانفعال بالموضوعات وتوليد معان جديدة تعبر عن رؤيته الخاصة. على أنه أحيانا أخرى يسقط في النظرية عندما يأخذ في عرض الأفكار أو عرض مناظر في بلدنا أو تعداد جملة الخيرات في الوطن.

وإذا كان الشعر العمودي قد غلبت عليه القيمة الثورية فإن الشعر الحر الذي ظهر على يد أبي القاسم سعد الله ومحمد الصالح باوية وأبي القاسم خمار وغيرهم كان يمتاز بقاموس جديد وعلاقات لغوية جديدة، وهو ينزع إلى التصوير أكثر مما ينزع إلى التقرير. ولعل حرية التعبير في الطريقة الجديدة أسبغت الشاعر على الخروج عن المألوف من حيث اختيار لغة قريبة من

كما نجد عنده كثيرا من التناص مع الشعر العربي كما في قوله:

سيذكرون إذا الليل الرهيب دجى *

وجنل الخطب أتى في الدجى فلق⁽⁴⁴⁾

وهو يشير إلى قول أبي فراس الحمداني في رثيته المشهورة⁽⁴⁵⁾:

سيذكرني قومي إذا جد جد هم *

وفي الليلة الظلماء وتفتد البدر

وهو هنا لم يصف شيئا إلى المعنى القديم.

وقوله:

السيف أصدق لهجة من أحرف *

كتبت فكان بيقاتها الإبهام⁽⁴⁶⁾.

وهو يحيل إلى مطلع قصيدة أبي تمام في فتح عمورية

السيف أصدق أنباء من الكتب *

في حده الحد بين الجِدِّ واللعب

وهو هنا أيضا في استعمال السيف لم يتجاوز معنى القوة عند أبي تمام.

وقوله:

اعتراف فتولة فسلام *

فسلام فموعد فجلاء⁽⁴⁷⁾

إحالة إلى بيت شوقي المشهور⁽⁴⁸⁾:

نظرة فابصمته فسلام *

فسلام فموعد ففلاء

⁽⁴⁴⁾ للهاب المقدس (ص29)

⁽⁴⁵⁾ ديوان أبي فراس الحمداني: دار بيروت للطباعة والنشر

1979 (ص161)

⁽⁴⁶⁾ المصدر السابق (ص43)

⁽⁴⁷⁾ اللهاب المقدس (ص54)

⁽⁴⁸⁾ شوقي: جد الطوف شرارة - دار بيروت 1979

(ص135)

⁽⁴⁹⁾ المصدر السابق (ص58)

⁽⁵⁰⁾ ديوان المتنبي: دار صادر، بيروت (ص332)

ثارت الأرض وتعالى الهتاف وتكلم الرصاص..
كما استعمل جملة من الصور (أرضنا السكرى
بأفيون الولاة) و(أرضنا المظلولة الأعناق)
و(الأرض ثارت) ليصور لنا كيف كانت الأرض
ترسف في القبود والموالاة ثم ثارت فتغير
الوضع. فهو يسند الخل والسكر للجماد والأرض
لا تقيد ولا تمكر ولا تنور إنما المقصود أهلها
على سبيل المجاز المرسل.

وإذا كان سعد الله قد قال هذه القصيدة ليلة
أول نوفمبر فقد كتب محمد الصالح باوية قصيدة
بعنوان ساعة للصفر ولكن سنة 1958. وهذا
يوحي لنا بأن سعد الله كتبها نتيجة انفعال آلي في
حين كتب الثاني قصيدته بعد أربع سنوات، أي
بعد أن اختمرت ونضجت واستوت كأننا سويا.
فكانت قصيدة مفعمة بالإحياء والتصوير، عميقة
الدلالات قوية التأثير في المتلقي. وقد كانت
لفاظها أيضا من الواقع اليومي (الصمت، الريح،
تكري، الدقيقة، الأجيال، قطرات العرق، سلال،
الحقيقة، قسار، أخايد، ثورة، جزيرة، الجباه
المسرا، اللطون، الحمر، اللحظة، سراج،
اتفجارات، رفاقي، أورس، المناديل، الهدايا،
المساعد والزند...) ولكن استطاع الشاعر أن يوجد
بينها علاقات جديدة لأخرجتها من المعنى
القائوسي إلى دلالات ثورية بعيدة.

المدى والصمت والريح...

تكري رهبة الأجيال في تلك الدقيقة

قطرات العرق البالي نداء

وسلال مثقالات بالحقيقة

الأسلير أخايد مطيره

ثورة خرساء،

أهوال مقيره

لئون عمق يتحدى في جزيره.....(33)

الحياة اليومية وعلاقات أثيفة أيضا تنجز دلالات
جديدة في ذهن المتلقي. فقد ثار هولاء على
القالب الجاهز والنبذة الخطابية واللغة الجاهزة
والتمابير المألوفة التي عجز الوزن عن رفعها
إلى الشعرية بحيث ظل قيمة خارجية. وحاولوا
تثوير الشعر من خلال قيم جديدة ونظرة جديدة
إلى الحياة والفن. يقول سعد الله: ((إنه بقدر ما
كان متحررا من القافية والوزن وغير ذلك من
أشكال التحرر، بقدر ما كانت روحه أيضا
متحررة رافضة للوجود الاستعماري والتخلف
العقلي والجمود الأدبي))⁽³¹⁾.. على أن سعد الله
لم يتخلص من القافية تماما ولكنه كان ينوع فيها
بصحب ما يتطلبه النص. كما كان يوزع
التفعيلات بحسب الدقة الشعرية حينما وبحسب
المعنى حينما آخر. وهو في قصيدة (ثورة)
يستعمل مفردات قريبة إلى الواقع النفسي
والاجتماعي (حلم، لحن، شوق، أرض، الولاة،
الأفيون، الهتافات، رصاص...) وهو يكرر (كان)
و(الأرض) و(الشوق وللحن والحلم) فيقول⁽³²⁾:

كان حلمنا واختنا

كان لحننا في السنن

كان شوقنا في الصدور

أن نرى الأرض تنور

أرضنا السكرى بأفيون الولاة

أرضنا المظلولة الأعناق من قرن مضى

كان حلمنا، كان شوقنا، كان لحننا

غير أن الأرض ثارت

والهتافات تعالت

من رصاص الثائرين

وتحدد لنا هذه التكرارات العلاقة بين (كان)
وهذا الحلم الذي تحقق فأصبح حقيقة حاضرة إذ

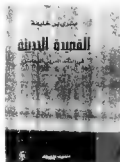
(31) الشعر الجزائري الحديث: محمد ناصر (ص155، 156)

(32) روجي لكم (تراجم ومختارات من الشعر الجزائري

الحديث): (ص174)

(33) المرجع السابق (ص182)

العضوية التي ((تربط عناصر القصيدة وأجزاءها وتتيح لها التشكل والنمو والتكامل))⁽⁵⁴⁾ كما يرى عبد المعطي حجازي. فالشعر ليس مجموعة صور مشتتة بل نظام محكم وبناء متكامل، ولهذا يسعى الشاعر الحديث كما يرى السياب ((إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرت لو قدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها لو فقدت جزءا كبيرا من تأثيرها على الأكل))⁽⁵⁵⁾.



فقد أسند إلى المدى والصمت والريح الفعل تذري وأسند إلى الأجيال الرهبة ثم أسندهما إلى الفعل تذري (تذري رهبة الأجيال)، وأسند النداء إلى قطرات العرق والحقيقة إلى السلال والخرس إلى الثورة والتحدى للون... وهكذا طغنت الصورة على القصيدة فأعطتها شعريتها. فإذا بالريح تنشر رهبة الأجيال في المدى، وإذا قطرات العرق تتلادى وتطالب بالثورة على الاستغلال، وإذا السلال تحمل القنابل لتفجر الوضع المتعفن والثورة الخرساء تجتاح المستعمر الغاصب فتقطع جنوره من الأعماق. وعلى الرغم من أن قصيدة باوية تقوم على تقميلة الرمل التي قامت عليها قصيدة سعد الله فإنيهما يختلفان من حيث أن الأولى تقوم على السطر الشعري الذي ينتهي معناه فيه، في حين أن الثانية تقوم على الجملة الشعرية التي لا تكتمل في السطر الواحد بالضرورة. علي أنهما يتفقان من حيث تنويع اللقافية واستعمال القاموس اللغوي. وكما أن القصائد العمودية افتقرت في معظمها للوحدة العضوية بحيث يستطیع أن يقدم بيتا على آخر دون أن يتغير المعنى كذلك لاحظنا غياب هذه الوحدة في القصائد الحرة فنحن نستطيع أن نقدم السلال على قطرات العرق أو الأسارير عليهما دون أن يحدث تغيير جوهري. وكذلك الأمر بالنسبة إلى قصيدة سعد الله إذ يمكننا أن نقدم أو نؤخر في الأسطر الأولى مثلا دون أي تغيير جوهري. فالشعر ليس مجرد لغة شعرية أو إيقاع شعري وصور فحسب بل بناء بالدرجة الأولى. ذلك أن هذه المكونات لا تؤدي وظيفتها خارج علاقتها بعضها ببعض. ولا تتحقق وظيفتها الجمالية والدلالية إذا لم يكن بينها تكامل ونمو. والقصيدة التي تنمو لتبلغ هرميتها أكثر تأثيرا من تلك التي تؤثر جزئيا ببعض مكوناتها. ومن ثم كان رواد الشعر المعاصر يركزون على تماسك القصيدة وعلى النمو العضوي فيها ويرون ذلك من ضرورات الشعر. فالشعر لا يستقيم مفهومه الحق خارج الوحدة

(54) الشعر رفيقي: أحمد عبد المعطي حجازي. دار المروج، الرياض 1988 (ص143)

(55) كتاب السياب التذري: جمع وتقديم حسن الغريفي - منشورات مجلة الجواهر، مارس 1986 (ص85)

مارسال بوا والمجهود الترجمي في النصوص الأدبية

أ. سليمة عذاوري

إشراقا والأكثر قتامة أيضا في حياة شخصية تاريخية مهمة هي الأمير عبد القادر.

وبما أن "المطلوب من الترجمة هو أن تحافظ على كل القدر الممكن من السمات الدلالية/ أو الأسلوبية لنص المصدر في سياق ترجمته للغة الهدف" فإن ما يواجه المترجم من مشاكل أثناء رحلة البحث عن مقابلات لغوية في سبيل تحقيق هذا المطلوب، كذلك التي قام بها مارسال بوا سواء في نص الأمير أو فيصوص سابقة على رأسها أعمال الكاتبين "عبد الحميد بن هدوقة" و "الطاهر وطار"، كثير ومعقد، مما يجعل من وظيفته وظيفه صعبة للغاية ومحفوفة بالمزالق. ولذلك كان عليه أن يواجه -كأي مترجم- العديد من الصعوبات، التي تنسج في بعض جوانبها تلك التي تواجه المبدع الأصلي للنص وهو يتسلل عبر شقوق التاريخ إلى ماضٍ يبحث فيه عن إجابات ممكنة لأسئلة لم تطرح أو وهم يصفف أفكاره وفصول رواياته، ويرسم شخصياتها بنقطة محاولا نقل أحاسيسهم الداخلية وحتى صوت خيولهم وحركة الدم النازف و حزن العيون... قد يبدو عمل المترجم سهلا وبسيطا إذا ما قورن بهذا العالم الملحمي الذي كان على الكاتب رسمه وتخيله في آنٍ تقاصبه، إلا أن الممثل الجبار الذي يواجه المترجم هو الكيفية التي ينقل بها هذا العالم بكل صوره وتقاضيه دون أن يكسر قسوتها حين تكون فاسية أو هشاشتها حين تكون هشة. وحتى برودها التاريخي حين تكون كذلك. ولذلك كان التحدي الأكبر بالنسبة إليه هو أن يجعل نص الأمير نصا يحسن معه النص الفرنسي، أو القارئ باللغة الفرنسية، أن النص مكتوب له بالأساس. زد على ذلك، أنه لم يكن على المترجم -أن يتحسس الكلمات ليبحث لها عن مقابلات في اللغة الفرنسية فحسب، بل أن يبحث حتى عن أسياوب الكلمة داخل مجاليها الصوري، وإيقاع النص الذي لا يحسن به أي قارئ مثمما يحسن به المترجم، حين لا يكون هذا الأخير-

بعيدا عن كل التفتيرات التي تحاول فك لغز انتقال نص ما من لغة إلى لغة أخرى، والتي تجعل من هذه العملية، عملية إبداع من الدرجة الثانية حيناً، وخيانة حيناً آخر، تظهر معالم الممارسة الفعلية التي تطغى المترجم الحق في أن يكون للشخص الوحيد القادر على الإدلاء بشهادة عن مثل هذه العملية المعدلة.

ينتمي مارسال بوا Marcel Bois إلى أطراف المعادلة الترجمية الصعبة، التي يتنوع فيها، بصفته مترجما، بين حدود لغته ولغة الآخر الذي ينقل عنه، بين اللغة الفرنسية واللغة العربية التي قد تمثل تحديا للكثير من المثقفين في هذا الحقل. معتبرا هذه العملية حالة من التشراك التي ينقل فيها غنى ثقافته ما -ممثلة في الأدب باعتباره حاملا لها- إلى ثقافة أخرى.

مارسال بوا بين حواف اللغتين كتاب الأمير

. إلى النص الإبداعي الأخير للكاتب الجزائري واسيني الأعرج ارتحل مارسال بوا حاملا معه متاع هذه الرحلة الشاقة: كلمات تملأه، وحب للنص الذي سيرحل به إلى عالم التخيل الممزوج بالتاريخ، الذي يعتبره عملا مهما وأساسيا لبداهة أي عمل ترجمي إذ أنه سيكون مرافقه الوحيد أثناء هذه الرحلة المضنية أخذاً على عاتقه مهمة تذليل الصعوبات التي سيواجهها والتي كثيرا ما تكون فاسية بل ومستحسنة. هل كانت مثل هذه الأصوات [اللغة، وحب النص] كافية لتصل بالترجمة إلى نهايتها؟ ولتضع بين أيدي القراء نص "كتاب الأمير" الذي أصبح "Le livre de l'émir" بلغة غير لغته الأصلية مقدمة إياه لقراء غير قرائها لم يكن بالإمكان الوصول إليهم لولا هذا السلح الممتلئ بين الحرف والحرف متحفا نصا جديدا للقراء بيد قراء جدد للنص بالتد الأخرى ليكون المكسب مضاعفا للغتين؟.

هكذا بدأ عمل مارسال بوا، ولا أظن أن ما عمله معه كزاد كان كافيا لرحلة بهذا الشقاء. نص لربو عدد صفحاته على 600 صفحة ويغوص في عمق التاريخ الجزائري ويتصدد للحظات الأكثر

الترجمة على نحو مناسب بدون معرفة ضخمة [لا واحة في أغلب الأحيان] بسمات النص الشكلى [الرسمية] والوظيفية والمجموعة التصنيفية التي ينتمي إليها². وإذا كان مارسال بوا قد استطاع التغلب على عقبة المكان والمعارف الخارجة عن إطار النص فماداً عن سلسلة الإدراكات التي يتعين على المترجم الأدبي في حالتنا هذه استهلاكها، والمتعلقة بالنص في حد ذاته، وهل وعى، وهو يقدم على ترجمة نص "كتاب الأمير"، أن الأمر يتعلق بنص أدبي روائي بالتحديد يستقي مادته من التاريخ ولكنه يتحرر منه في لحظة ما ليصبح المتحول بديلاً عنه.

لقد فرضت الرواية على المترجم، باعتباره نظاماً تخييلياً خاصاً، أنماطاً خاصة من التعامل. ونص الأمير لا يخرج عن هذه القاعدة حتى في محاذاته للتاريخ، وهو ما دفع مارسال بوا إلى تكثيف الجهد للوصول إلى عمق اللغة الروائية والحفاظ على روائيتها -إن صح القول- في النص الفرنسي. ويبدو أنه نجح في ذلك إلى حد بعيد حيث لا نحس أننا غابنا عالم الرواية ونحن نقرأ الترجمة وذلك نعم ما يمكن أن نطلبه من نص غير النص الأصلي.

مشكلات على الترجمة حلاً:

قد يكون الحديث عن المشكلات التي تصادف المترجم أو الترجمة بشكل عام حديثاً طويلاً وغير قليل للحصر، مادام هذا المشكل قائماً لا على مستوى الممارسة فحسب بل على مستوى التثوير أيضاً. من ضمنها ما استوفينا أثناء قراءة نص "كتاب الأمير" في ترجمته "الفرنسية" مقارنة مع النص الأصلي "العربي" والذي يمكن أن نشير إليها باختصار لما لها من أهمية في بناء أي عمل ترجمي.

ذاتية المترجم: استطاع مارسال بوا أن يتصل إلى حد بعيد عن الجانب الذاتي في عملية الترجمة خاصة وأن النص بعيد المسافة وأن المترجم حمل قناعاته الخاصة أيضاً، غير أن هذه الذاتية اللاواعية قد تتدخل في ما قبل الترجمة بالنسبة لهذا النص خاصة بوجود شخصية كشخصية "ونسينور

طبعاً- محترف نقل بل محترف أدب يملك قدرة عالية على الإحساس بالوقع العميق للكلمات.

هل على المترجم أن يدرك كل المعارف الممكنة ليقوم بترجمة كاملة؟

إن مثل هذا السؤال يحمل في طياته إمكانيات إغائه منذ البداية مادام الحديث عن ترجمة تنقسم بالكامل لمرا غير وارد بالأساس، وماذا نتحدث عن نص عربي أولاً وروائي تاريخي ثانياً وعليه يبقى أمر المعارف التي يحصل عليها المترجم متفاوتا بتفاوت الترجمات في حد ذاتها.

في نص "كتاب الأمير" من الصعب الحديث عن معرفة كاملة بما يمكن النص من إمكانية وعادات وطقوس دينية، فعندما يتحدث مارسال بوا عن الأمكنة: تودمان، وادي الحمام، الملوية غلين ماض...و لو حتى عن الأسماء: العقون، ابن التهامي... فهو من جهة ينقل عالماً جزئياً بحثنا من الصعب تخيله من الخارج، ومن جهة أخرى لا ندرى ما إذا كانت زيارة الأمكنة ضرورية بالنسبة للمترجم أو حتى للكاتب في النص الأصلي الأدبية الروائية إلا أن ضرورتها هذه تنبع من قدراتها على إغناء مساحات البياض التي تكسي ذهن المترجم وهو يتلقى النص الأصلي وأمكنته التي ليس لها مقابل في الذاكرة المعرفية، بوا على حد قوله عانى في ترجمته لنص الأمير من بعض البياضات التي أفضى إليها عدم قدرته على زيارة الأمكنة نظراً لضيق الوقت، كما فعل سابقاً مع نص الطاهر وطار "الزلازل". ومثل هذه الصعوبة التي استطاع مارسال بوا تذليلها بمحاولة تحويل الأمكنة بذل رؤيتها فعلاً والتقيّد بما يرسمه النص الأصلي عن المكان، خاصة وأن النص الأدبي نص يملك طاقته الداخلية على خلق فضائاته وأمكنته وحتى لحظاته التي لا تنتمي إلى التاريخ في حرفيته المطلقة، إذ لا يمكن أن يجد المترجم ولا حتى الكاتب زمالة الأمير أو معسكر الذي لم تعد -باعتبارها مكاناً- معسكر الأمير عبد القادر إلا من حيث للإمتداد التاريخي للأشياء.

في هذا السياق قد يبرز الاعتقاد الذي يسود بعض المنظرين من أنه ليس بالإمكان "إجراء

أولئك الذين تمتمون إلى الثقافة العربية الإسلامية مع فتح احتمالات جعلها من طرف البعض، ولذلك كان على المترجم مادلن متوجها إلى قارئ من ثقافة أخرى إن يشرح هذه الكلمة كما فعل مع كلمات أخرى قام بشرحها في الحاشية.

الحوارات

مثل هذا المشكل بالذات مشكل خاص باللغة العربية أكثر من اللغة المنقول إليها. حيث يمثل النص -في المقاطع الحوارية- ببعض الكلمات التي تنتمي إلى طبقة لغوية أقل مما هي عليه في السرد وتلجأ في بعض الأحيان إلى العامية أطرح بعض المواقف، ولما نذكر ذلك لنناقش خيارات للكاتب بل ما يمكن أن يكون خيارا للمترجم حتى ينقل هذا التباين اللغوي الذي يفرق بين لغة الحوار ولغة السرد، إذ لم يستطع المترجم أن يجد تكافؤات في هذه الظاهرة، وهو ما يجعل عملية الترجمة صعبة غير كاملة دون أن نهم في ذلك أيا من اللغتين بالمرح.

المستوى الجملي

كثيرا ما ظنن أن الكلمة ومعناها هي المعضلة الأكبر في عملية الترجمة غير أن الإعاقة الأكثر إشكالية في علاقة الكلمات مع بعضها البعض داخل نسق جملي، والمعنى الذي يمكن أن يشتق من التقاء كلمتين أو أكثر، وسيكون الأمر أكثر تعقيدا أمام النص الأدبي الذي يحمل شطط المعنى المعقد والتركيب المضاعف للكلمات واللعب بالمعاني العانية على وتر اللغة الحساس يكون على المترجم أن يجد الإيقاع المناسب. في هذا السياق، يمثل أكبر تحد واجهه المترجم على مستوى التركيب والأنسق، هو ترجمة العناوين التي جاءت في مجملها عناوين ذات إيهام وبعد صوفي عميق يقف أمامه القارئ محتارا فمادا عن ذلك الذي ينبغي أن يجد علوانا مناسباً في لغته لها نفس الصنع الدلالي والإيجاتي إن لم نقل الصوفي. وقد يكون الوقوف أمام معضلة كهذه ذات حدين يتطلب بذل الكثير من الجهد لحلها ومثلها كثير ولا يمكن حله في النهاية إلا بالقيام بعملية اختيارية قد لا

ديوش التي تملأ فضاء الرواية وتشكل جانباً مهماً منه، كما أنها قد تتدخل بشكل أو بآخر في توليد بعض الكلمات كما حدث مع جملة في النص حول فيها المترجم نصارى إلى envahisseurs. أن العلاقة بين الكلمتين بعيدة وأن العبارة العربية كانت أقوى وأكثر قدرة على التعبير. وإن كان ما يورر ذلك هو أنه في الترجمة لا بد أن يضيع شيء ما" وربما وجد المترجمون أنفسهم متهمين في إعادة إنتاج مجرد جزء من الأصل" على حد قول أحد المنظرين.

تدخلات الكاتب: لقد تمت ترجمة نص الأمير بالتعاون مع الكاتب الذي كثيرا ما يغير أو يزيد أو ينقص مما قام به المترجم، وقد يكون الأمر طبيعيا بما أن الكاتب هو الأقدم على إدراك المعنى، إلا أن إشكالات تدخلات الكاتب في عمل المترجم إشكالات حقيقية قد لا يبرز في هذا النص بقدر ما يبرز في نصوص أخرى، ذلك أن المترجم قارئ قبل كل شيء وما يقوم به هو عملية تأويلية في النهاية، وأي تدخل من الكاتب قد يغير مسار الترجمة بأكملها مادام الكاتب نفسه يصحح قارئنا لنصه في مراحل لاحقة.

مستويات الكلمة

من المشاكل التي تطغى على النصوص الترجمة الأدبية تلك المشاكل المتعلقة بإيجاد مقابلات لغوية سواء مقابلات لفظية أو جمالية، يمكن أن نمثل لذلك بكلمة البراج حيث يذكر المترجم كلمة crieur مقابل براج الواردة في الأصل مما أدى إلى إبطاء الجملة لشرح المقصود: "crieurs chargés de divulguer les nouvelles" والتي كان بإمكانه أن يتركها مثلما هي في الأصل العربي خاصة وأنه استعمل الكلمات المعربة في مرآت كثيرة وفي مناطق مختلفة من النص حيث تكررت بعض المفردات مثل inch allah/sayyaf/el moqaddem، أو على العكس من ذلك، ترك المترجم كلمة "البراق" كما هي في الأصل العربي "Son cheval est un nouveau Bourak" حيث أن هذه الجملة أو كلمة البراق التي وردت في متنها كلمة قد يعرفها

بمبدع النص، غير أن هذا الحضور المبهض، هو الصانع الثاني للعملية الإبداعية والمحرك لمرحلة قرآنية ثانية، قد لا تساهم في توسيع جغرافيا قراءته فحسب، بل حتى في منحه صفة أو صفات جديدة قد تجعل قراءتنا له مختلفة.

في هذا العالم اللامتناهي، يقف مارسل بوا حاملا مفردات لفته التي يتقنها، ومفردات لغتنا التي يحول أن يتبع دوائرها ومنهجياتها بحساسية مرهفة، وشغفا بالنصوص الأدبية الجزائرية ليقوم برحلة عمر كامل من نصوص "بن هونقة" إلى نص "واسيني الأعرج"، مسافة أدبية مهمة في تاريخ هذا المترجم، وفي تاريخ ترجمة النصوص الجزائرية عموما. هي محاولة لمزوجة النصوص. مما يجعل من الترجمة، في حالة كهذه، نوعا آخر -أقدر تعبيراً- من حوار الحضارات الذي لا يمكن أن يتم في عالم تتصدع فيه السياسات المهيمنة والخاصة، هو ذلك الحوار الذي يتم على مستوى إنساني راق، يشق ليلها الحرف، وبين شقوق الأحرف يلغون الحدود بين الكلمات والعوالم الكامنة بداخلها، والتي بقدر ما تبدو متناقضة، بقدر ما تتشابه في غاياتها ونهاياتها: اللغة، الحضارة، الإنسان.

المراجع التي اعتمدها المقال:

-حوار خاص مع المترجم: الجزائر العاصمة/ ديسمبر 2006

-الترجمة وعصياتها، روجر ت بيلتر: محي الدين حمودي، مكتبة البوكان/ الرياض، ط1: 2001.

- واسيني الأعرج، كتاب الأمير الدآب ط2005: 1.

- Waciny laredj, Le livre de l'émir, traduit par, Marcel sud 2006. Bois, ed : actes

تتجح دائما ولكنها تساهم في هدم هوة يمكن أن تقض في أي لحظة على المشروع للترجمي. بالاكمل.

إن للنص الأدبي الروائي على وجه الخصوص نص متفرد لا يشترك مع اللغة إلا من حيث هي النظام العام الذي ينتمي إليه لكنه تجربة خاصة تحوي نظامها وتوابلها الخاصة. ومع ذلك، نجد مارسل بوا يتمكن من تقادي مزاق التاريخ الذي يحف بالرواية والذي لم يستطع للكاتب نفسه تقاديه حيث تغير أسلوبه في هذا النص الذي برز فيه نقل المادة التاريخية.

تلك بعض معالم المشاكل التي ولجعت النص الفرنسي و التي لم تكن بالسهولة التي تبدو ونحن نقرأ النص كاملا في طبعته الفرنسية أو حتى ونحن نقدم قراءتنا وانتقاداتنا له. ومثل هذه المشاكل لا تتبع من ضعف المترجم، بل على العكس من ذلك، فهي تؤكد الجهد الذي يبذله رغم كل العقبات التي هي عقبات يفرضها قانون الترجمة والاختلاف اللغوي في حد ذاته.

إن شخصية كشخصية الأمير عبد القادر تجعل من الترجمة أمرا ضروريا. حيث يمحها - باعتبارها عملية نقل- أن تقدم هذه الشخصية لمجتمعات أخرى قد تتسع باتساع الترجمات واختلافها وتعددها -لغويا- لا تعرف الكثير عن تاريخنا الجزائري، وكقول الواسعة وفي ذهني هذا الجمهور الواسع التي تجتنبه الرواية-حتى إن كانت تاريخية- مقارنة بالجمهور المتوجه نحو التاريخ.

وهذه العوالم الثلاث النص/ المترجم/ المؤلف، عوالم قائمة بذاتها، لكل منها مجاله واستراتيجياته وتبقى العلاقات القائمة بينها علاقات لا تبوح بالكثير من أسرار تميزها وسحرها مما يجعل كل ما قد يقال في هذا الإطار مجرد مقاربات لا أكثر. ما يبقى الترجمة بابا يفتح على عوالم لغوية جديدة ويمنح للنصوص بشكل عام وللنصوص الأدبية بشكل خاص حرية أكبر في مخاطبة متلقين جدد لم يكن بالإمكان الوصول إليهم بدونها، كما لم يكن بإمكان النص أن يجد مكانا له في عوالم أخرى دون الجهد المعتبر الذي يبذله المترجم والذي قد يبدو للوهلة الأولى ثقوي الحضور والعمل مقارنة

العصافير في الرواية الفلسطينية *

الظافرون بالعار لعادل عمر نموذجاً **

محسين أبو النجا

جامعة المسيلة

الروايات مساحة واسعة ليس لمجرد ضعيف واحد يمر على عجلة كما هو الحال في مختلف الروايات، وإنما لا تنفك تقدم الضعيف بعد الضعيف إلى حد أنها قدمت أربعة نماذج دفعة واحدة، وأنها جمعت فيها كما سنرى بعد قليل بين الرجال والنساء وبين مختلف طبقات المجتمع.

وهي من جهة أخرى الرواية الوحيدة التي تطورت بالضعف من صورة إلى أخرى، ومن السجون المحدود في الزمان والمكان إلى الفضاء الرحب حيث تكدم المحدودية ويتسع المجال، ومن هنا فإنها "الرواية الوحيدة التي وزعت الأضواء السردية على الشخصيات"6 التي اصطلاح على تسميتها بالعصافير.

والعصافير مصطلح خاص انتشر في ثقافة المقاومة الفلسطينية للدلالة على السجين الفلسطيني الذي ينتقل من زنزانية إلى أخرى للتجسس على المناصير والإيقاع بهم، أنه يحدث أن تعتقل قوات الاحتلال المناضلين ولكن من دون أن يكون لديها دليل على أي تهام، ومن هنا فإن الحاجة تنفعها إلى استخدام العصافير كي يوقعوا بالمناضلين والشهادة عليهم في المحاكم التي تعدها لهم تلك القوات، ومعنى هذا "المسيرة" لاحتها حاجات العمل السياسي7 لكي يبدو القبيض على المناضلين إجراء طبيعياً ينهض على الأتلة وليس مجرد إجراءات تصفية تقوم بها قوات الاحتلال.

ولما كان الأمر فإن العصفور لا يزيد عن أن يكون عصيلاً، ولكن الفرق بينه وبين العميل التقليدي أن العميل يقوم بعمله خارج السجن بينما يقتصر عمل العصفور على السجن والسجن وحده.

لكنه يمكن أن يلاحظ بأن الرواية قدمت العميل الواحد أحياناً على صورتين، عصفور في السجن وعصيل خارج السجن كما هو الحال مع كل من

إذا كان أدب المقاومة في وقت الأزمات الكبرى أو المحن التي تلحق بأمة ما1" يحرص على تقديم عوامل القوة في المناضل باعتبارها ديناميكية الحياة والوعي، الحقيقي، فإن في مقابل ذلك لحظات ضعف تشكل الإنسان في الحقيقة وفي التجريد معاً، والحق أنه إذا كان أدب المقاومة يحرص على تقديم القوة كصياغة سياسية فإنه قد يلجأ في بعض الأحيان إلى تقديم عوامل الضعف لتخليص الصياغة من السياسة إلى تقديم "الدالة الإنسانية الكبرى"2 في عمل أدبي نال نجاح "توفر فيه صدق التعبير عن واقع الحياة ودقة التصوير لمشكلات المجتمع"3.

ومن هنا فإن الرواية الفلسطينية حين تقدم شخصيات ضعيفة على المستوى السياسي، فإن ذلك ليس سلبية بقدر ما هو إيجابية، على اعتبار أنه يجعل كل شيء في حالة حركة مقابلة4، ونظرة إلى واقع المقاومة في فلسطين يتأكد من اجتماع القوة والضعف في مكان واحد، فالعدو مدجج بالعتاد ووسائل القوة، والمقاومة تقاوم بصدرها العاري وسط معوقات مروعة5 كل جحافل الاحتلال.

والثلاث للظن في تقديم الرواية للشخصيات الواهنة في الرواية الفلسطينية للمعاصرة ليس حدثاً طارئاً يأتي في رواية واحدة وفي حدود ثانوية، وإنما صير موضوعاً لأكثر من رواية، ويحتل الضعف في البنية الفنية للرواية مركز اهتمام يصل في بعض الأحيان إلى البطولة المطلقة، وإلى حد تختفي معه تماماً صورة القوة أو تكاد، وإذا كان هناك أكثر من رواية مثل: الجذور العميقة لفاضل بونس، وليل البنفسج لأسعد الأسعد، وخسبة أيام في القارة لجمال بنور، فإن رواية "الظافرون بالعار" لعادل عمر تتميز عن غيرها من الروايات بخواب شبه كلي للقوة وارتفاع صوت الضعف، فكل شيء فيها مسخر للضعف من البداية إلى النهاية، بل أنها تقدم على عكس غيرها من

يمكن أن تقدم تصيرا بالمعنى الصحيح⁹ نعم أن النار تخلف رمادا ولكن من الذي يمكن أن يمنح الرماد من أن يتحول إلى نار.

ولا شك أن إبداع الأب على ابنه قضية قابلة للجدل وبخاصة أن المبلغ الذي يوفره له كل شهر مبلغ غير قليل على الإطلاق، وأنه لا مبرر حقيقيا ومقتضا لهذا الإعناق، وبخاصة من أب مثله متزوج من امرأتين، ووحيد ابن الأولى، ومن المعروف أن ابن الأولى في المادة غير محبوب بالدرجة التي تجعل أباه يعطيه النقود بلا حساب، وإذا عرفنا أن أباه استقبله مرة بالبعصاق في الوجه فإنه يتأكد أن عملية الإعناق غير معقولة، بل أنه في إحدى المرات طلب من ابنه أن يسأل الاحتلال أن يدفعوا له مقابل الخدمات التي يقدمها لهم، مما يدل على أن الإعناق وإن وقع إلا أنه يقع رغما عن الأب، وبالتالي فإنه وإن وقع لا يزيد عن أن يكون محفودا، إما أن تطلقه على عواهنه للرواية إلى حد الثلاثمائة دينار فأمر غير قابل للإقناع، وأضلا عم ذلك فإن الرواية لم تحصر ولو مرة واحدة على أن يطهر هذا الإعناق في شكل مصروف ينفقه وحيث، فمبق هنا فإن المبنى لا يطابق المعنى¹⁰.

ومن المؤكد أن جمال وحيد قضية أخرى تحتاج إلى تأمل من نوع خاص، نعم أنه مهتم ونعم إن الهندمة معقولة، أما الجمال فإنه ليس من أوصاف الرجال، نعم أن الكاتب يصفه بالرشاقة وهو أقرب إلى المعقولة، أما الجمال وبخاصة حينما يجيء مع كلمة عادي، فإن التناقض بين العادية والجمال ظاهر وجلي لا تخطئه أي عين ولو كانت ضعيفة الإبصار.

وإذا كان الهندام معقولا فإن الكاتب يصف بشرته بالميلان إلى البياض، وإن شعره أسود فالحم، ومعنى هذا أن جمع البياض والمواد كدلالة على الجمال أقرب إلى المرأة منه إلى الرجل، اللهم إلا إذا كان ثمة استثناء وهو ما لم يتوفر في الرواية، نعم أن الرواية تجعل البطل في علاقة مع وفاة ولكن هذه العلاقة لا تتطلب بالضرورة أن يكون جميلا ونظيفا وجيد الهندام قميصه أبيض

وحيد وأبي خليل، ولكنه من الملاحظ أنهما قد ابتدآ عصفورين قبل أن ينتهيا إلى عصيلين.

والملاحظ على الرواية أنها، وإن قدمت أكثر من نموذج للعصفور، ضغطت بقوة على وحيد عمر عبد الله من أول الرواية إلى آخرها، فهو الشخصية المحورية التي تنهض عليها الرواية، والتي تشغل الحيز الأكبر من الفضاء الروائي، والتي صارت ذات وجود فعلي متعدد المستويات⁸.

ووحيد ابن عمر عبد الله مخفتر القرية 'ص26'، ابن عميل مشهور 'ص70'، 'ولده من أغنى أغنياء القرية بل أغناهم و مل 'ص26'، يقول أهل القرية عنه 'أنه يبيع الأراضي للاحتلال 'ص26'، يزور نواحي الفلاحين دون علمهم 'ص48'، ولما كان وحيد ووحيد أبويه لم 'يرزق أبوه بطفل غيره 'ص48'، فقد عاش حياته محنلا 'ص47'، تتناثر النقود كالأرز بين يديه 'ص48'، مصاريفه لم تتجاوز الثلاثمائة دينار في الشهر الواحد 'ص17'، وهو شاب عادي جليل 'ص28'، وسم يتجاوز السائسة والعشرين؛ ظل شعر أسود فاحم، يفرقه من جانبيه الممين على غير عادة للشباب، قمحي البشرة تميل أكثر إلى البياض، نحيف جيد الهندام جميل العينين أسودها 'ص182'، جميل المين 'ص185'، بنطاله الأبيض التنظيف 'ص34'، هذا الرجل ذي الهندام الجيد 'ص52'، قميصه الأبيض 'ص47'.

وتتضح مما سبق جملة طويلة من الأمور اللافتة للنظر، عمالة الابن، وعسالة الأب، فالعمالة بالرواية قابلة للنقاش، والحق أنه إذا كان الأب عميلا، فإن ابنه ليس عميلا بالضرورة، ولكنه في المقابل يمكن أن يقع ذلك، والحق أن الرواية الشمولية التي ينطلق منها الكاتب هي التي جعلته يذهب هذا المذهب، والحق أن هذه الرؤية ليست عفوية وإنما هي رؤية ثابتة للكاتب، ففان تصبح عميلا وقد كان أبوها من قبل عميلا أيضا، ومن هنا يتأكد أن الرواية التي ينطلق منها الكاتب انفعالية أكثر مما هي واقعية. ومن هنا فإنها لا

إن حسانا هنا يختلف تماما عن وحيد، فهو لا يتماهى في العمالة كما فعل وحيد، وإنما يتوقف عنها ويضع لها نهاية لا ترضى الاحتلال، فيبقى في الزنزاعة منفردا "ص95"، لا يخرج منها إلا إلى الموت كما قال الضابط "ص95" بقضي بقية حكمه وحيدا "ص95".

أن بين وحيد وحسان اختلافات جوهرية، فحسان ليس ابن مختار، وليس مستمرا في التعاون مع العدو، بل أن العدو يمنع عنه كل شيء، ويمنعه من كل شيء، ومن المؤكد أن المساحة التي يحتلها حسان ليست واسعة كالتي يحتلها وعيد، بل إن حكاية حسان نفسها تتم عن طريق وحيد وليس عن طريق آخر أثناء اتقاء تواجدهما معا في غرف العصابير، ومن هنا يتأكد أن تقديم حسان كان من خلال هيمنة وحيد، ومع ذلك فانه مجرد وحيدا "ويومي به بعيدا" ص15 من قلب الفعل.

وإذا كان العصفوران السابقان شابيين، فإن هناك عصفورا ثالثا وهو أبو خليل، وأبو خليل ذو بشرة حنطية غليظة "ص78"، نحيف "ص78"، وحيد كالجنجل "ص86"، محكوم عليه في المرة الثانية لسبع سنوات "ص68".

ومن الواضح أن أبا خليل غير موصوف إلا في أضيق الحدود، ولولا أن زوجته موصوفة بالفلاحة "ص84" لما عرفنا أنه فلاح، وواضح أن تصوير العصابير يتم عن طريق التداخل، فوحيد يحكي عن حسان، وحسان يحكي عن أبي خليل، وأبو خليل يحكي عن عكس العصفورين الآخرين العازبين متزوج يكتي باحد أبنائه.

ومعنى هذا أن العصابير لا يقتصرون على الشباب، وإنما يتعدونهم إلى من هم أكبر سنا، وليست مقتصرة على المدينة وإنما قد تطال أبناء القرى، أي أن "التعصفير" ظاهرة تفرع الأذان.. والعزائم والأذهان "ص16"، وهذا هو ممكن الخطر، لأن التعصفير المحدود أمر طبيعي لكنه حين يتجاوز المحدودية إلى ما يشبه الإطلاق فأمر يبعث على الدهشة، ومما لا شك فيه أنه لا علاقة له بالمرحلة التاريخية، وإنما الرؤية التي توجه المسار هي باب الدراسات

"ص47"، وبطلانه أبيض "ص34"، أبيض في أبيض إلا سود الشعر وسواد العينين.

وإذا كان الأبيض في صورة من الصور استعارة تعكس النور والضياء إلا أن فعل البطل من أول الرواية إلى آخرها "عشة مبررة" ص11 عن كل ما هو أسود، الألوان زاهية والعتبة حاضرة ص12، وعلى أية حال فإن وصف العصفور بالجمال لا يمكن أن يخدم رؤية الكاتب نفسها، وقد كان من المفروض أن عمله يسوده حتى ولو لم يكن أسودا، إن جعل عمله أسود مع بياض كل من البشرة والقميص والبنطال تصوير متناقض على مستويات متعددة، نظيف الملابس ويقضي الوقت كله في السر هنا وهناك خلف هذه البنت أو ذلك المناضل، فكيف يمكنه أن يحافظ على النظافة مع ما تملأ به الحركة مما يتنافى والنظافة، أنه يلاحق وفاء بشكل غير معقول "ص28" أسباب تاكل بعضها متلاحقة لكي يتكلم معها "ص110"، وإذا كان قد اشترك أيضا في المظاهرات للإبهايم بأنه وطني فإن ذلك لا يتوافق مع النظافة وبياض الملابس كما قلت الرواية، وعليه فإن الصورة لم تتمكن من أن تكون داعمة للموقف الذي نوجهه الشخصيات "ص13".

وحسان العصفور الثاني يكرر وحيدا بخمس سنوات على الأقل، شعره أملس منشور على جبينه دون ترتيب "ص76"، بشرته بيضاء اكتسبت اللون الأصفر "ص78"، هزيل من قلة أكله في السجن "ص76"، حتى الاستحمام نادرا ما فعله "ص76"، له لحية كثيفة "ص77"، غزا شعره الشيب "ص77" رغم صغر سنه، لقد مزقت أمولس حلالة المناضلين وجهه "ص78"، يتمتع عن استقبال أهله في الزيارة.

وواضح أن العصفورين يلتقيان في أكثر من صفة، فهما شابان شعرهما جميل، وببضوان، وهزيلان، ولكنها يختلفان بعد ذلك في أمور كثيرة، فوجه حسان ممزق بأمولس حلالة المجاهدين، وشعره شاب من شدة الهم، ولحيته كثيفة وهو يرفض استقبال أهله لعل وعسى أن يجد قابلية له في الاعتقاد العام "ص14".

مهما كانت الأسباب أن يقدم أب على تسهيل الرذيلة أمام ابنته، ومن هنا فإن صياغة الرؤية الفكرية وإقحامها على البنية الفنية عمل سلبي منع الرواية من أن تثمر شيئاً غير الهزيمة والحرز، نعم أن الحقيقة لا شأن لها بالقيم الأخلاقية¹⁸ على المستوى النظري ولكنه لا يمكن غض الطرف عنه في ميدان الأدب والفن.

أن البعد الاجتماعي سواء فيما يتعلق بفئات أو بوحيد ليس انعكاساً فنياً للواقع أو كشفاً عن العلاقات التي تحكم الواقع¹⁹، وإنما هو إسقاط فكري مؤدب من أجل إثارة فئة من المجتمع لا تتطابق ورؤية الكاتب للفنية.

وإذا انتقلنا إلى بدايات التصغير، فإننا نجد أنها دائماً بدايات بسيطة لا تتم عن أنها ستتحوّل إلى جراح دامية، فوحيد اعتقلته السلطات رغم أنه هرب من المظاهرة^{ص53}، ورغم أنه لم يلق حجراً واحداً^{ص58}، ولو هو أنه خطير ارتكب جريمة كبرى^{ص75}، وأنهم سيعملون على تخفيف الحكم عليه رغم أن الادعاء طالب بتوقيع قصي العقوبة عليه^{ص75}، وحين حكم عليه بـ 5 سنوات سجنًا سجنًا مناهضًا فطعتان وبالي مع وقف التنفيذ^{ص76} زرّعوا فيه أنهم اجتمعوا في تخفيف الحكم وأنه لولا ذلك لكان الحكم أقسى، وعلى كل حال فإنهم سيعملون على إطلاق سراحه إذا تعاون معهم، ولكي يسهلوا عليه الأمر أدخلوه إلى ما يسمى بغرفة المعاملات كي يستفيد من تجاربهم^{ص72}، ويتعرف على زملائه في المهنة^{ص71}، ثم كان ما كان .. نفذ مهمته بنجاح^{ص70}، فعل ذلك وغيره مرات عديدة أوقعت بالكثيرين^{ص71}، شهد على المناضلين في المحكمة^{ص71}، كان كالحرياء يتلون مع كل قائم جديد.... يتولى كتمان يسعى إلى طمأننة فريسته قبل الانقضاض عليها^{ص72}، حتى وصل اسمه إلى كل السجون^{ص164}، يضربون المعتقلين بأبواب الحلاقة أن تتطلب الأمر^{ص73}، ويطفون السجائر في أجسامهم^{ص74}، يقطع لأن المناضل نضال^{ص121}، ويقطع أحياناً جهازه الفكري^{ص122}، ويغوص سكينه من جديد في جسم البطل^{ص122} نضال

السبب، وهي رؤية أقل ما يمكن أن توصف به هو أنها شديدة الانفعال بتفتت الوعي فيها تحت ضغط العالم الخارجي المعادي¹⁷.

ومما يؤكد ما ذهبنا إليه أن للكاتب لا يكتفي بالذكور وإنما يصير على أن يلحق بهم أنثى هي فاتن الابنة البكر لأحد العملاء^{ص128}، وجهها جميل^{ص128-129} تلبس ملابس تظهر ظهرها عارياً^{ص139}، الجنس لجمال هوية عندها^{ص147} عيونها خضراء^{ص148}، تضيف إلى رموشها رموشاً صناعية^{ص148} فستانها الزهري... لبان الجزء الأكبر من صدرها النافر^{ص148}، ظهرها الناصع البياض^{ص148} تنظر بعيون كلها خبث وإغراء^{ص151} بجسمها جميل^{ص152} و^{ص157} أوست متزوجة^{ص151} عصرها لا يتجاوز للتاسعة عشر ربيعاً^{ص133} قضت في لندن خمس سنوات^{ص149} تتلقى فيها الدراسة في فن التجميل^{ص149}، رغم أن محلها الدراسي كان يؤهلها لدراسة الطب^{ص128}، وإنما كانت قد عشقت مهنة التجميل منذ صغرها^{ص128} لقد أرسلها أبوها إلى لندن لكي تتعلمها هناك، لم تكن تنقص والدها النقود يوماً^{ص129}، فمجلسه مصنعها مازالت تضخ له النقود^{ص129}.

وواضح أن الابنة كالأب في المصالة مثل وحيد وأبيه، وفي البحث عن المتعة، بل أنها فيها لا تهوى الصداقة الطويلة^{ص148}، وإنما تهبت فيها عن التخيير والجدّة باستمرار، أنها مثل وحيد أيضاً لا تحب المال، فهو بين يديها أكثر من الرز على تعبير المؤلف فيما يخص وحيد، وأن الفنى والثورة هما الطريقان إلى التصغير، وإذا كان من المسير قبول هذا التوجه فإن ما فيه من التقديرية والمباشرة ما لا يضيء أي شيء.

ومن المؤكد أن طريقها إلى المتعة في كنف والدها وتحت رعايته وفي بيته ليس أمراً مستغرباً فقط، وإنما فيه من الاستهجان ما ينتميه من أن يكون مستجاباً لدى المجتمع، ومن غير المتصور

بإطلاق سراحه إذا نفذ ما يطلبون 'ص87'، وهكذا دخل إلى عرق اللبنة؛ إننا نوقع بما يزيد عن ثمانين بالمائة من المناضلين 'ص88'. كل ذلك بسجارتني قلتر بأخذهما يومياً 'ص77'.

لقد أنفذ في داخله الإنسان 'ص76'، اشترى نفسه على حساب الآخرين 'ص77' فحسر نفسه وخسر كل شيء 'ص77'. وكل الذي ربحه هو التحقار الخيانية في وجهه 'ص78' بأمواس المناضلين الذين وشى بهم.

ولا يختلف أبو خليل عنهما فقد عرضوا عليه التعامل مقابل تخفيف الحكم عليه 'ص78'، فثورط 'ص78'، ووقع على أوراق لم يعرف محتواها، وهكذا اعترف بجريمة لم يرتكبها تماماً، وأوعزوا إلى القاضي. حكم عليه بست سنوات فعلية 'ص78'، أوهموه أنها كانت عشر سنوات، وأنهم رحموه بأربع سنوات 'ص78'، إنه في أسوء احتمالاتها لا يتجاوز الحكم فيها سنتان (٩) 'ص78'، واعتزلاً منه بجميلهم عليه أخذ يتعاون معهم، كل يوم مهمة 'ص79'، في هذه الغرفة أو في غرفة متباعدة في سجون أخرى 'ص79'، عمل في الزنازين. فلم فيها ما لا يقل عن علم كامل، نفذ فيها مهمات مختلفة 'ص79'، ولكي يوهموه بأنهم عنه راضون صاروا يخرجونه بعد ذلك يوماً أو يومين شهرياً إلى مناطقهم بصحبته أحد الضباط 'ص79'، وفي إحدى المرات جعلوا في الانتظار لفترة جميلة 'ص79'، مالت عليه 'ص79'، قبلته 'ص79'، كان تحت عيون كاميرات خفية في الغرفة قامت بلمبتها، فأولعوا عن طريقها بزوجته، وهكذا صار الرجل وزوجته عبيلين، أخذاً دورة لم تستغرق أكثر من شهر 'ص86'، كان يتدرب فيها يوماً لكي يقوم بتنظيم خلية مسلحة من بلدته 'ص86'، ثم القبض عليهم معه لكي يعود من جديد إلى السجن سبع سنوات 'ص86'.

لما فيما يخص فائق فإن حكايتها بدأت باستخراج التصريح من دائرة الإدارة المدنية لصالون التجميل الذي بوسط المدينة، حاول الأب استخرجه ولكنه لم يتمكن من ذلك، وهكذا دخلت فائق إلى الميدان، جاءت تطلب التصريح فتمكن الضابط من تجديدها هي وأختها سوسن تحت أنظار

عسى أنه ينفذ مهامه بنجاح غريب 'ص92'، لا يخالفهم في شيء 'ص75'، ولا يعصي لهم أمراً 'ص75'، أن طاعته لهم وصله معهم هو السبب في إمكانية خروجه من السجن 'ص163'، إن أخباره تأتي متلاحقة إلى غرف المناضلين، المصنوع الجديد الذي يعمل لدى المخابرات 'ص181'.

إن عمله ليس مقتصرًا على المناضلين وإنما على زملائه أيضاً، من مهمته للناجحة أيضاً أن تنقل لنا ما يدور في غرفكم 'ص91'، كل عصفور يرأب الآخر 'ص92'، اثنا عشر عصفوراً في غرفة واحدة 'ص110'، وليس أمام أيهم طريق إلا الاستمرار في العمل، وإلا فإن المخابرات لن تتركهم أبداً، سيضبطون عليهم وسيفعلون أي مسألة لتهددهم 'ص162'، وهكذا أوغل وحيد في الاستجابة إلى لوامر المخابرات ينفذ ويمنع حتى من قول ما قد يحوّل بخاطره 'ص174'.

ثم أخرجوه مع بعض من السجناء الذين التفت مدّة أحكامهم من الوطنيين ليوموا الناس بأن كل المفرج عنهم وطنيون، وهكذا أخذ يشتري في المظاهرات عائلية ومن دون خوف، ولكي تنبك الأمور فقد اعتقلته السلطات أكثر من مرة 'ص26' إلى ظننت وفاء أنه مناضل بالمثل، وأنه يستحق منها أن تلتفت إليه، ولم يكن يدرك بخلاها أنه طعم تريد المخابرات أن تلتصقه لأخاها المناضل، ولم يدرك بخلاها أيضاً أن يحدث لها ما حدث في صالون فائق وما فيه من آلات تصوير خفية.

وابتداءً حسان يعمل مع الشرطة حين طلبوا منه مراقبة المدمنين على المخدرات من دون أن يدري أنهم مناضلون 'ص87'، ولما وشى بهم قبضوا عليه معهم 'ص87'، وهكذا سووم إما بالعمل معهم وإما أن يكشفوا أوراقه للمجموعة 'ص87'، ولما كان الموت مرتبطاً بكشف أوراقه قبل 'ص87'، وابتدأت مهماته بسيطة 'ص87'، ثم أخذت تصبح مهمات أكبر 'ص87'، وهكذا لم يكن أمامه مفر من الخضوع إليهم، لقد وقع على أوراق بالبرية لا يعرف مضمونها 'ص87'، وحين عرف أنها لقاده بجريمة أمنية 'ص87' حوكم بسببها سنتين فعليتين 'ص87'، ادخلوه إلى السجن، ثم أخذوا يعدونه

بالتقنيات "ص157" كما في المرحلة الأولى، وإما صار يطلب منها إرضاء الجميع، وهكذا تحول جسدها الجميل إلى مكان تعيث فيه كل الحذالات "ص157"، وصار أبو خليل وحيدا كالمجنون "ص86"، وانتهى حسان إلى الزلزلة يقضي فيها بقية حكمه وحيدا بانفراد إلى أن يموت "ص90"، لا يكلمه أحد، حتى العصافير فاطمته ولم تعد تتحدث معه "ص87".

إن النتيجة التي آل إليها كل من العصافير والعملاء أكبر بكثير من بدايتها، فإذا كانت البدايات سهلة بسيطة، فإن النتائج التي ترتب عن بساطة البداية أكثر من مأساة، ليس على المستوى الوطني وحده، وإنما على المستوى الشخصي أيضا، ومن غير مقابل حقيقي وجوهري، هل السجارتان بالفلتر تكافئان ما يقوم به للعصافير من إيقاع بالمناضلين، وما تنتشوه به وجوههم نتيجة استخدام لموس الحلالة، وهل القفزان الأبيضان في حالة أبي خليل مقابل حقيقي لما قام به داخل السجن وخارجه، إضافة إلى سقوط زوجته الثقاتي المنعبد، وهل قدمت للمخابرات لفائن شيئا واحدا مقابل "لجوها" إلى السقوط المادي والمعنوي هي وأختها.

لنه من الواضح أن الصورة التي قدمتها الرواية للشخصيات تنفي عنها صفة الإقناع، وتلبسها أثوابا ليس فيها شيء من الإعجاب أو التماطف، وذلك لأن "الشروط الاجتماعية والسياسية والثقافية التي ولد فيها النص" 21 غير موضوعية.

والالتفات للنظر في موضوعه العصافير أنها شخصيات لم تغد احترامها لنفسها فقط، وإنما فقدت كل الإحساس الإنساني، فالمخابرات لا تحترمها، ولا تضع لأي اعتبار، فوحيد مثلا يحاول أن يقتل أقدام الضابط "ص63" من دون جدوى، وينهب كالحمار من دون فائدة، ويعوي كالكلب "ص86"، ولكن الضابط لا يلتفت إليه.

إن صورة وحيد تتلشى تماما في محيط المحفل، وتختفي منها كل ملامح الإنسان، فصار إنسانا بلا كرامة، نعم أنا حيوان "ص86"، يبرز الضابط على وجهه "ص86"، أخرس أيها الحفير باب الدرامات

الألت التصوير في الغرف المختلفة حتى لا تفكر في التراجع بعد ذلك مهما كانت الظروف.

وواضح أن الأسباب التي أودت إلى الإتيوار غير ذات بال حتى فيما يتعلق بفائن، ولولا رؤية للكاتب الانفعالية لما كان يمكن أن تقع فائن، ولولا أن الرؤية منطلقة أساسا من إدالة الطبقة التي تنتمي إليها، ولا شك أن سبق الإصرار على اتهام الطبقة يتضمن غير قليل من الادعاء، وهو تحفظ كانت الرواية في غنى عنه لو أنها نظرت بشيء من الموضوعية إلى المنطلقات الأساسية، وما يترتب عنها من نتائج تبدو من الوهلة الأولى أنها غير طبيعية "إشارات إلى زوال قيم الدنيا" 20.

إن المخابرات تستغل شيئا وشبابا، ذكورا وإناثا، مثقفين وغير مثقفين على حد سواء، ولها نجاح دائما في تجنيد من تريد، وكان يمكن أن تكون الأمور مقبلة أكثر لو أن الرواية قدمت ولو على سبيل الحذر شخصية واحدة لم تتمكن المخابرات من اصطليدها، نعم أن حسنا قد انتبه بعد فوات الأوان ولكن انتباهه لم يجر متأخرا فقط، وإنما جاء غير مبزر أيضا، مما أفقده شيئا غير قليل من الصدق. ومن المؤكد أن السجراج الذي قدمته الرواية في هذه النقطة كان خطأ فائيا نكبا في الأساس عن خطأ في الرؤية التي صدرت عنها الرواية.

وتتلقي شخصا أبي خليل ووحيد في أنهما تحولوا من عصفورين إلى عميلين، وإن هذا التحول ليس تحولاً حقيقياً، فهما ما داما يدخلان السجن من جديد فإتاهما يرجعان كما كانا عصفورين، وهكذا فإنهما يجمعان بين التمسفر وبين العمالة ويوجدان بينهما. وش عن ذلك كل من فائن وحسام من حيث القصار كل منهما على نوع معين، فحسان عصفور لم يتحول، وفاتنة عميلة لم تمر بالتمسفر. وإذا كان أبو خليل سببا في سقوط لمراته، فإن فائن هي الأخرى سبب في سقوط أختها سوسن، ومن هنا فإن انزلاق القدم ولو خطوة واحدة يجر خلفه انزلاقات غير متناهية وغير محددة، ولا شك أن النتيجة التي انتهى إليها العمل تتفاوت من حيث العمق من واحد إلى آخر، فبينما لم يكد وحيد يخسر شيئا خسرت فائن كل شيء، ولم يكف منها

- 1- علي شكري، لب المقومة، دار الأفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية 1979 ص: 5
- 2- نفسه ص: 129
- 3- عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية 1983 ص: 7
- 4- سمي الدين صبحي، العربي الفلسطيني والنسب، العربي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977 ص: 129
- 5- نجاح الطاهر وحنا ميخائيل الحرب، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية 1979 ص: 21
- 6- محمد نجيب التلاوي، الذات والجماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2007 ص: 205
- 7- أنور عبد الملك، الفكر العربي في معركة النهضة، ترجمة بدر الدين عروكي، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة 1981
- 8- الصالح قصومة، طرائق تحليل القصة، دار الجلوب للنشر وتوزيع 2000، ص: 97
- 9- شكري محمد عياد، دائرة الإبداع، دار اليل المصرية، القاهرة 1986 ص: 33
- 10- خليل سليمان، الرواية العربية، مركز الحضارة العربية، القاهرة 1998 ص: 119
- 11- أسيري سلم، السرد وعلوم الصوت الخاص، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 2006 ص: 40
- 12- نفسه ص: 41
- 13- أحمد فؤاد مطر، دراسات في الأدب الفلسطيني، دار الطليعة للطباعة والنشر، الكويت 1979 ص: 127
- 14- حبيب موسى، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الآداب، وهران 2007 ص: 30
- 15- عابد عبد الزرعي، العلاقة بين الشخصية اليهودية والفلسطينية في الرواية الفلسطينية، دار حنى للنشر والتوزيع، تونس، ص: 59
- 16- رفيع خوري، الفكر العربي الحديث، دار المكتشف، بيروت 1973 ص: 304
- 17- دائرة الإبداع ص: 122
- 18- فؤاد زكريا، التفكير النقدي، عالم المعرفة، الكويت 1988، الطبعة الثالثة ص: 300
- 19- حسين عريحيضاء المخليل، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002 ص: 49
- 20- محمد الهادي الطرابلسي، تحليل أسلوبية، عالم الكتاب، تونس 2006 ص: 140
- 21- عبد الكريم حسن، منهج الموضوعي، شراخ للدراسات والنشر، دمشق، الطبعة الثانية 1996 ص: 10
- 22- عبد الرحمن باهي، حولة الأدب الفلسطيني من أول النهضة حتى شكها، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1968 ص: 307
- 23- سعيد الزكي، تحليل قصص السرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998 ص: 153

ص: 76، يبلغ الاهانة بعد الاهانة ص: 47، وهو خنزير ص: 173، وحيوان ص: 73، يمكن أن يغطي الضابط فمه بحذائه، وهو عربي حمار ص: 89، وغير ذلك من أنواع الإذلال والاهانة.

وواضح أن تحذير العصافير إلى الدرك الأسفل صورة تقريرية مباشرة مستوحاة أولاً وقبل كل شيء من خيال الكاتب وليس من الواقع، ومن هنا فإن الرواية من الناحية الفنية لم تستطع شحن الوجدان المليء بالعلم، فالشخصيات المختلفة لم تتمكن من أن تنسوي ولو من خلال التصفر.

وواضح أن التصفر كما قدمته الرواية مسلوب الإرادة في الغالب، ليس له إرادة حقيقية في أي شيء، وإذا كان ثمة ما يمكن أن يقال فانه لا معنى لأي شيء، فالعصفور ينزلج إلى العمالة بسهولة ثم لا يملك من أمره بعد ذلك شيئاً، انه يعمل بلا حرية، مجبر على ذلك، انه أداة في أيدي المخابرات، ومن هنا فانه لا يمكن إلا أن يظل عالاً على الحركة الوطنية ويخجراً مندوساً في صدرها وهو منزولي حنية من حناياها ص: 22.

ومن عجب أن اغلب العصافير كأي خيل وحيد وفائق لا يكونون بابون لمة ويلقون ولا يبحثون عن حل لأزمهم، ويستأنده حصار فإنهم انغمسوا في الخيانة من دون أي ثمن، ومن هنا فإن حياتهم هي الأخرى نطل بلا ثمن حتى وان تنتهي حياتهم بالجزاء الذي يستحقونه نتيجة لم قدرتهم على تمثيل الموقف الناتج عن الإدراك الذاتي للواقع ص: 23.

ويمكن في النهاية الإشارة إلى أن الظروف الخاصة التي تعيشها الحركة الوطنية تمنى أساساً من كثرة الاعتقالات، ومن المعروف أن السجن الإسرائيلي مليئة من آخرها بالمعتقلين الفلسطينيين، فقد وصل عددهم نحو اثني عشر ألفاً، وهو حجم أكبر من كل المعتقلات السابقة، وحجم يمكن أن يساعد على ولادة عصافير جديدة لا ينبغي أن نذهب مذهب وحيد أو فائقة أو أبي خليل، وإن تجعل لنفسها حداً لا تتجاوزته حتى لا يتحول المعتقلون إلى عصافير أو منفذي إعدام في حق كل العصافير.

إيديولوجيا التقاطبات المكانية

في رواية (الشمعة والدهاليز) للطاهر وطار

أ. عبد الله شطام

جامعة حسنية بن بوعلي الشلف .

يجعل الاشتغال النصي، على مرحلة العشرية السوداء، فاتحا لأفاق التلقي المندمج بما لا يحصى من الآراء والمواقف والتصورات التي يخلق نقلاها بالنص فضاء متخما بالأسئلة المحاورة للواقع والذات والفكر والثقافة والتاريخ والهوية.

تلك هي المحاور التي تشغل عليها الطاهر وطار في تراكمه الروائي الذي يثير ضجة إعلامية ونقدية في كل مرة، وربما كانت "الشمعة والدهاليز" من بينها جميعا، أكثر مشاكسة وصداها على مستوى طرحها الإيديولوجي المغمض، حيث تتلون للغة كما يليق بكتّاب متمرس، بين الشاعر المنقب، ومهينس النقط: القادي الإسلامي، يبدأ ما

سجلته غاروقي عبد لقلار بالمروعة الفكرية... لأن الكاتب لا يقطع شعرة معاوية مع التيار المتلفع بالإسلام، فيما هو يخص بعنه بنقذات، ويمسك النظام بنقذات^١، وتفسر تلك المرونة الفكرية نسبيا

حركيته الإبداعية التي قالت عنها نينا عوض بأنها "استطاعت أن تترك أثرها في البناء الفني، أي أن الحراك الفكري أوجد حراكا فنيا مع تطور تجربة وطار^٢، وهي الحركة الفكرية التي تتمحور

خصوصا حول الخطاب الأصولي الولاد على الساحة الوطنية بيقينيات مزعجة للثواب والخيبرات المذهبية والإيديولوجية التي طبعته أصغاله السابقة وجعلته، كبطله الشاعر البوتوبي

الحالم، يجتهد في إعادة صياغة قناعاته وفق المنحى الذي اتخذه لتوجه الجماهيري، وحاول أن يفتح نفسه بهذا المنطق بالاستناد إلى مرجعياته

الاشتراكية، التي لم يعد يعرف ما يجب أن يصنع بها بعد انهيار الاتحاد السوفيتي^٣، من أجل ذلك، ربما، راح "لكتابت يلعب الجماعات الدينية، وهو

يعرف حاجتها إلى الإيديولوجية إلى التصريح بلب الدرامات

1. إيديولوجيا الفضاء المتخيل

لا بد من الاعتراف ابتداء بصعوبة مقارنة أعمال الطاهر وطار بعيدا عن الخطاب الإيديولوجي الذي تتضمنه تصريحا أو تلميحاً، لأنه

كتّاب معروف بمواقفه وتوجهاته، وغالبا ما تأتي أعماله كضرب من التظهير أو التحليل لأهم القضايا والمفاهيم التي تحدثها التحولات، سواء في

الجزائر، أو في الوطن العربي كله. ألمت علينا هذه الخصيصة الموضوعاتية لأدب الطاهر وطار لاختيارنا المنهج في الاشتغال، عبر

المكون المكاني، على نص "الشمعة والدهاليز"، وهو المكون الذي ارتأينا أن نقدر على خلاته، في

المزلة بين المنزلتين: بين المقاربة الموضوعاتية الصرف، والمقاربة المردية المنسرفة إلى البناء الفني على حساب المعنى والدلالة.

يتوجب علينا الاعتراف بعد ذلك، بأن التشكيل المكاني لفضاء النص، يحتم الالتفات إلى التوجه الأصلي الذي أعلن عنه النص في خطابه

المقتضائي، بأن هدفه هو "التعرف على أسباب الأزمة وليس على وفاتها^٤، وذلك في نظرنا، ما

يعطي للرواية أهميتها الخاصة ومكانتها المميزة ضمن المتن الروائي للتصعني، حيث تمسنا توجهاتها الموضوعاتية ومضامينها الإيديولوجية،

بحقن نصي لإيديولوجية ظاهر بالمعنى الباهتني، بما يمكننا من ترصد التشكل التخيلي للمكان

الجزائري الذي يمثل طرفا من الإشكالية المحورية التي تطرحها القراءة حول استراتيجيات المقاربة

المكانية، دون أن ننسى الإغراء الذي تمارسه نصوص الطاهر وطار المعروفة بحركيتها الدائمة وعدم استقرارها على شكل أو خطاب، وهو ما

طريق الذي ينبغي أن تسلكه البلاد، والحل السحري للعجيب لكل المشكلات التي مزقت الهوية الجزائرية، باختصار، تمثل إيديولوجيا وجهات النظر المتصارعة على مساحة الخطاب، وتلك هي المفارقة الأساسية التي تتلوي عليها رواية الطاهر وطار (شعلة والدهاليز) حيث تتحدث كل الأطراف المتصارعة عن نفسها بوصفها الشعلة الهادية، وعن غيرها بوصفه الدهليز، مع أن الجميع غارقون في دهليز الظلمة الفاجعة التي تعاني منها الجزائر إلى الآن، بلا شعلة حقيقية، أو واعدة، تضيء طريق المستقبل.³¹

لمن البعد الرمزي عبء لرواية إن يحدث لتناظرين متكئين على إشارية الرمزين، أولهما لصطراخ الأصوات الممثل في الدهاليز، وثانيهما التماسي عن التقريرية التي وقعت فيها الرواية التسمينية، وقد لاحظت نينا عوض أن الميل إلى توظيف الرمور بأشكالها المختلفة ظاهرة لافتة في أعمال وطار الروائية. وهو بهذه الأداة الفنية يقدم ما يزيد من أفكار متكنا على البعد الإشاري للإحالات بالرمزية.³²

لتحول الرمزية الكثيفة للشعلة ولدهاليز إلى وجهات نظر تحقق حوارية النص، وتكشف لليارات الفكرية والمذهبية التي تصطرع في فضاء العلم، فضاء النص، وتتركز الجدل القائم بين الرمزين في الجدل القائم في التوجهات العابرة للفضاء، وفي هذه الحالة تصبح دراسة حوارية Dialogisme للنص لروائي باعتباره مجسدا لمجموعة من الإيديولوجيات المتصارعة هي المحور الأساسي لكل تحليل. ومن الطبيعي أن يتم التركيز في مثل هذا التحليل على الأعمال الروائية التي تتحقق هذه الحوارية حيث ينفلت النص ذاته باعتباره كلا من أي تحديد أو توليد إيديولوجي لأنه إذا صح التعبير - يقع فوق الإيديولوجيات، ولأنه يراقبها من أعلى ويتأملها ويبحث فيها.³³

يوفر لنا النص، وفق هذا المنظور، نوعا من الحيادية المراقية لتطور الموقف الإيديولوجي في فضائه، عندما يجعل الشاعر الذي أبدى تعامله مع الحركة الأصولية الصاعدة، ينتهي نهاية فاجعة، ضحية العنف الدموي الذي تبني مطلقاته الإيديولوجية قبل ذلك، وعبر تلك النهاية الغامضة

المبشر دون موارية أو حتى غلالة شغلة من الرمز الأدبي، فإن يلحقها المعادل الأول للنور منذ البداية في كلمات واضحة، وإن كانت تأتي على لسان الشاعر أيضا، قبل مصرعه وتحول صوت الرواية إلى الغائب، (الإسلام هو الشعلة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراريب الإنسانية في ظلمتها الأخيرة، وشمعها الوحيدة في انتظار هلول الهلال من جديد، هي الإسلام).³⁴

تلك هي المقولة الحاسمة بحسب التوجه التحليلي للخطابات السياسية العابرة للفضاء الجزائري الذي يسعى للكاتب، على طول السيرة السردية، إلى محاولة القبض على خصوصيته التاريخية، ومركبات هويته المشتتة، وشخصيته المتناقضة الغربية، حيث يفتح الفضاء المرجعي لجزائر التسمينيات على فضاءات أخرى، تتعالى معه على مستويات عدة، ولا تفتح إلا على ظلمات وراءها ظلمات، استعار لها الكاتب رمزية الدهليز، ورمزية الشعلة التي تظهر في مجالي متعددة تميل على الماضي والحاضر، على التاريخ والوجود والأسئلة المحيرة العالقة للتي ترمور مورها الصاحب في ذهن شاعر واسع الثقافة، متعدد الاهتمامات، لا يترك يخرج من دكلير إلى دهليز، مضيفا كل مرة، شعلة، يتكشف الواقع بأنها لا تكفي لإضاءة النور وسط الظلمات العالكة والسراريب اللانهائية.

إن الحضور الترميزي المكثف إلى أبعد الحدود لمفردتي (الشعلة، الدهاليز)، يمكن أن يستحيل، لوجده، آلية قراءة كفيلا بتفكيك البناء النصي الفني، والمضموني، من خلال تتبع المعاني الإيديولوجية والفلسفية والمعرفية التي توحى بها ظلال الرمز الذي يحيل بقوة إلى الواقع الجزائري، وهو ما انتبه إليه جابر عصفور في مقاربته النقدية للنص حيث رأى أن الزمن الحاضر لهذا التاريخ (الجزائري) هو الزمن المعاصر للجزائر، لسنوات الأخيرة التي تحولت، بواسطة الرعب، إلى دهليز كبير، مظلم وغامض، غامض ومخيف.³⁵

أما الشعلة، من وجهة نظر قريبة وسريعة، قبل الالتفات إلى تفاصيل التحول الرمزي الذي تأخذه في السياق، فهي الرؤية التي يحملها كل طرف عن العالم، هي نظرتة للناس والأشياء، ولجتهاده في

المؤخر، فتتساءل عن المعنى المغيب انطلاقاً من كون العلامات النصية غير بريئة من حيث التعريف، بما يحتم علينا البحث في المعنى الخفي الذي يلتبس به التقديم والتأخير، الأفراد والجمع، وكل مكونات العنوان كسبغة أولى تسمح لنا بالمغامرة في دهاليز الدهاليز ونحن والعون بافتراضات القراءة وخلفياتها.

لقد "اختير لفظ الشمعة ليكون أولاً، ولفظ (الدهاليز) ليكون آخراً، مما يجعل الخير هو الأصل، والشر مجرد غريم له يطارده وينالونه، ويصادبه ولا يصانفه. إن الدهاليز لشديدة الظلم، وإنها لمطابقة للنجس، وإنها لشديدة التعاريج، وإنها لضيقة المسالك، وإنها لكثيرة المهالج: وما عسى أن نصنع بشمعة شاحب ضياؤها، باهت نورها في خضم كل ذلك؟"²⁴، وهو التساؤل الذي يشكل البحث عن معناه الإجابة عن السؤال الافتراضي الملحم، وغير المصرح به، حول الجدل الذي سيكون محور السيرة السردية برمتها، وهو ما يفسر، من جانب آخر، الأهمية التي احتازتها العناوين في المقاربات السيميولوجية خصوصاً، باعتبارها أحد المداخل الأولية والأساسية التي يتوجب على الباحث إجادتها وأغتها وتناولها والتعامل معها، لأنها بمثابة "مفتاح الإجماعي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا على فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة."²⁵، غير أن التشكيل المكاني للعنوان هنا هو الذي لملى علينا البحث في الدلالات التي يحملها، ببقائه على الرمز الذي يحيل عليه الدهاليز الذي يتكرر في النص بصورة ملقطة للنظر، يتكرر لاحقة به الشمعة دائماً، كإشارة إلى طبيعة النص الجذلية التي تحيل عليها المفارقة الملاحظة في عتبة العنوان.

تتل مكانية العنوان في الرواية، بحسب رأينا، على السطوة التي يمارسها على المتلقي، حيث يحرص فكره على تتبع تفاصيل المكان/الدهاليز من حيث جغرافيته وطوبوغرافيته، مرجعياً، ومن حيث الإحالات النفسية أو الفلسفية أو الروحية التي تلحق به، رمزياً، فالسطوة المكانية تواجه القارئ منذ الغلاف/الخارج، حيث يتموقع العنوان كمتساؤل محاط بالاستفهام في انتظار إجابة من فضاء

باب الدراسات

التي يستمر خلفها الناص من كل تأويل اختزالي، يخلق تلك الضبابية التي غلفت موقفه النهائي من الأحداث، حيث وجدنا صلاح فضل وطن سعيد الملفوظ الذي يورده الناص على لسان الشاعر مصرحاً فيه بأن الإسلام هو الشمعة الباقية لتتير طريق البشرية كلها- بأن النص قد كشف عن مقولته الجوهرية، وموقفه النهائي مما يقع، وذلك في قوله: "يوسع أصدقاتنا أن يكفوا عن القراءة عند هذا الحد."²⁶، غير أن الكاتب لا يسمح للنص بفضح موقفه بهذه السهولة، إذ سرعان ما يزج بالقارئ في دهاليز أخرى لا يمكن للشمعة الوحيدة أن تنيره مهما كان جوهرها، فـ"هذا المصير، فكر الشاعر ومعه علماء اجتماع عديدين كما يستند، من خلال تصريحاته في مناسبات مختلفة، دهاليز كبير، ورغم ما نعتقد من أنه منار يثني أنواع المعرفة، فإنه مظلم، مظلم وغامض."²⁷

وهكذا تتضرب الرؤيا من جديد وتغيم وسط ظلمات الدهاليز التي تنتشر، كل مرة، على الذات والعالم، وعلى الوطن ومأساته الإشكالية العويصة.

2. التشكيل التقاطعي.

يطالعنا العنوان بالتقاطب الحادث المثلثي بالدلالة بين الشمعة والدهاليز وبين الدلالات المترتبة عن الرمزتين اللذين يتعاليان عن حدود دلالاتهما اللفظية إلى المعاني الكثيرة التي تحملها الشمعة كدلالة على حقل النور والمعرفة والوضوح والكشف وجميع المعاني التي يحيل عليها النور، بينما تنصرف الدهاليز في صيغة الجمع، إلى السياق المنوي الذي يحيل على الظلمة والحريرة والنموض والسماء والضباب، يفسر عبد الملك مرتاض ذلك بقوله: "ويرمز العنوان أو الجزء الأول منه لكل الأفكار النيرة الجميلة النافعة، على حين أن القسم الآخر منه يرمز لكل ما تخلف من الأفكار التي تتصبب عقبة كنوداً أمام الأفكار النيرة الخيرة."²⁸

ينفتح أفق انتظارنا، منذ اللحظة الأولى لمباشرة النص، على توقع حرب ضروس ومنازلة ملحمة بين النور والظلمة، الهدى والضلالة، ثم سرعان ما نصطدم بحجم تكافؤ الفرض بين وحدانية الشمعة وجمعية الدهاليز، بين المفرد المتقدم والجمع

أي من عالم الحقيقة إلى عالم التخيل، حيث يشرع النص في التخلق والوجود، والمرور من هاجسية الصلابة الإداعية إلى التحقق الخطابي لفعل القراءة والكتابة.

نثار ج. ب. جولدمستاین إلى "إلحاق الدراسات السرديّة على أهمية الفاتحة النصية incipit والخاتمة النصية explicit لأصوبتهما في تسجيل التحديثات للملاية بين ما هو جاري في كل الحكاية وما تعرفه من تحولات.²² وعلى هذا الأساس نستطيع التعرف، بالافتتاح السردى الذي تخلقه النافذة، على الوجه الأول من الوجوه العديدة التي يحل عليها العنوان، حيث يضطر الشاعر تحت طائلة الهدير البشري الشبيه بهدير المحجج، أو صلوات الجامعة في الحرم، أن يفرج إلى مواجهة قدره بمفارقة حيلة (التدهل) التي كان يمارسها كضرب من العزلة والتوحد والاحتجاج على الواقع.

لا تعني الواو في العنوان مجرد العطف، بل تشير إلى مصاحبة زمنية حالية لا ترتيب فيها ولا تعاقب، ومصدر ذلك رؤية جدلية لا تمنع في أن يجتمع متباينان في لحظة واحدة، وأكثر من ذلك أن اجتماعهما هو شرارة التي منها تنوّد الحركة، هكذا يبدو التناقض على المستوى الأول بين الضوء والظلمة، ثم على المستوى الثاني بين صيغة المفرد في الشمعة وبين صيغة الجمع في الدهاليز.²³ من أجل ذلك، ربما، أعلن الناص، وهو يرقب الظاهرة الجديدة للراحة بلا هوادة: "سراييب كثيرة افتتحت في دهليزه، النبعث منها قضايا ومساائل ونظريات وبيوتيات كثيرة جعلته يحجم ويكتفي بالوقوف مع جدار بلانية في منجى من تقابل الفاظ والرصاصات المفردة...²⁴ وبهذا المعنى، تتوضح لدينا الصورة الأولى التي يقيمها الناص للدهليز، حيث يمكننا تتبع عمل العنوان، لأنه حاضر في البدء وخلال السرد الذي يشنه، ويعلل كدابة وصوله وتحليل للقراءة.²⁵ حيث يعلن هيئته عبر حضوره الطاغى في كل المراحل التي يفتح فيها السرد على موضوعه جديدة أو مقولة جديدة من مقولات النص، بما ينفخ بالجدلية القائمة في العنوان إلى الحضور كل مرة لنصيه جانباً من الدلالة العمومة فيه، ولتحصر مظهراتها في

الداخل.²⁶ بما يجعل سطوة المكان التي يمارسها العنوان في الشمعة والدهاليز، نجد مموغاتها في ثنائية التقاطب بين الشمعة من جهة، والدهاليز من جهة أخرى، أكثر من السياق الذي ظهر فيه المفهوم كدلالة على سيادة المكان المطلقة في وجه كائن الأصغر الحديثة المتشوي، حيث يتحول العالم الخارجي من فضاء يفيض بالألفة إلى ركلم من الأشياء التي لا تبعاً بالكائن، فضاء يهرب منه الكائن ويتوارى متخفياً من بطش الأشياء حتى يمسد المكان سطوته مزهواً بميربالية صلفة.²⁷

ذلك هو العالم الذي يفتح عليه النص منذ اللحظة الأولى، حيث يعلن الفضاء حضوره الطاغى وصخبه الذي يقطع على الشاعر وحده وسكون عالمه التأملي الخالص ليعلم عن واقع غير الواقع الذي عرف، يمارس سطوته ويدفعه إلى الخروج من دهليزه الفكري لمواجهه الواقع والناس والحركة الجديدة التي دبت في (دهليز) الوطن بفضل (شمعة) لم يكن يشك في وجودها أصلاً، أصاخ السمع لحظات، ثم نهض وشق النافذة المعروفة على الشارع، وراح يطل من الفرجة الصغيرة يستوضح ماذا هناك.²⁸ إقباضاً والثورة العارمة التي ستقلب دنياه رأساً على عقب، منذ تلك اللحظة التي لطل فيها من النافذة ليرى جموع الإسلاميين تغزو الشارع، وهفاتهم نعلوا في شديد كورسي ملحني منادية بإضاءة الدهليز أو دمه على من فيه.

إن مشهدية المقبوس السابق، عبر تقنية التأطير من خلال النافذة التي تأخذ كامل دورها في تشييد الفضاء الروائي، تتيج للسارد إمكانية للشروع في بناء المكان الذي يتحرك فيه البطل وتفترقه الأحداث، من الفاتحة النصية incipit التي تعلن انفتاح التخيل بالتشكيل التالي: "ستقيظ الشاعر مرعوباً على أصوات تمرق سيكون الليل المجروح بالألوار المنبثة في الشارع، متقاتلة القوة والتقارب من شارع لأخر... إنه هدير بشير قوي، يشبه ذلكم الهدير الذي يبعث من التافزة، خلال كل عيد حيث تعرض الصلاة، من البيت الحرم. إلا أن هناك نثازاً، ببناء مصدره أصوات منبهات السيارات، تنطلق في إيقاع الهدير البشري نفسه.²⁹ ومعلنة الانتقال، ذهنياً، من عالم الأشياء إلى عالم الكلمات،

والرغبة العارمة في تصفية الحساب مع السلطة السياسية التي تحكمهم بأساليب الأهر ومنطقه، كأنه نخبة مستوردة لا علاقة لها بالجمهور بأي وجه من الوجوه، كما تعني من جهة أخرى، الرغبة الأكيدة في التمايز كمرادف لتحقيق استقلال الشخصية الوطنية والهوية وتحديد خصائصها الفارقة لها عن غيرها.

الملاحظ أن النص لا يفتح صدره لرؤية مخالفة لرؤية البطل/الشاعر، بما يقزم أبعاد الصراع الإيديولوجي، ولا يسمح إلا بما ينهض به الرواي العليم الذي يعرض الرؤية الدلخالية للشاعر، كصوت سردي، في محاولة للزج برؤى نقیضة لرؤياه، لكن بدلا من ذلك، نجد طبیعة الشخصية المعقدة (الدلهلیزیة)، تموض على النص نقص الحوارية من خلال رحلة البحث النظري الذي يقوم به البطل من أجل فهم ما يجري، بما يجعل للظواهر والتجليات التي تتظاهر بها السردايب والشموع والدلهالیز بمثابة أصوات روائية مقنعة، لأن "لحد الأدنى لكتابة رواية ما يقتضي وجود صراع ما بين عنصرين على الأقل، وليكن هذان العنصران نوعان من الإيديولوجيا."²⁶ وعليه تصبح الدلهالیز المنبثقة بتوتر على مساحة السرد مجرد توجهات إيديولوجية تتكشف عنها رحلة الشاعر البحثية في وعي ولاوعي المجتمع الجزائري، بما يجعله بقول، وهو يفتح سردايب للنخبة الحاكمة: "في بلدنا شعبان. شعب سيء، لا يجد وسيلة لفرض سيادته غير الأوراق والأوامر، وشعب مسود قرر أن لا داعي للخضوع والامتثال لأقلية لم ترضه ولم تلب رغباته وطموحاته في أي ميدان من الميادين."²⁷

لا يخفى أن تقليب: السود/المسود، وفق هذا المثلوق، يكشف القطيعة التامة بين السلطة والشعب، بين الحكام والرعية، هؤلاء الآخرين الذين لم تزدهم خيبة الاستقلال إلا قطيعة مع النظام المنعزل عنهم في أبراجه العاجية، مكتفيا بالتواصل معهم في حدود البيروقراطية الجافة، الأوراق والأوامر، دون أن يخبر ما يشتمل تحت الخضوع للظاهر من ملاحم الزلزال وحمم البرلكين المنمرة، إذ "لا أحد درى كيف قامت (الدولة الإسلامية)، ولكن هاهي قائمة. لقد أصيب جسد هذه السلطة الغاشمة، منذ سنوات طويلة بتقدان المناعة."²⁸

كل تجل من تجلياتها، وعلى هذا الأسس، نجد العنوان الروائي كما لاحظ شعيب حليفي يؤسس لمعان متقلبة بين ما هو ظاهري وباطني، يغذي القراءة والتأويل، باعتبارها علامة ثقافية ومعرفية ودليلا يحقق للنص جنسه ضمن المؤسسة الأدبية.²⁹

لقد فرصت علينا الكثافة الرمزية التقاطعية في الجهاز العناويني تتبع أهم التظاهرات التي تأخذها الشعمة وتلك التي تأخذها الدلهالیز كاستراتيجية تستعير المفهوم المكاني للتبضع على رؤية النص والأيديولوجيا التي ينطبق منها أو تلك التي يسهم بها، حيث لا يكف النص عن كشف المعاني التي تلحق بطرفي العنوان، كدلالة على الواقع الجزائري الذي يكتفه الجدل المتضاد على كل الأصعدة، لأن "العنوان يسم النص ويسميه... فيما النص ذاته يسهم بدوره في خلق مزاجا متعددة للعنوان."³⁰ وهكذا تأخذ للعلاقة بالآخر، بما هو نقیض للذات والمهابة، شكل المرأة الأولى التي تعكس الدلهالیز التي ينسرب إليها البطل، فيما هو يستكشف حيثيات الظاهرة التي أخرجه من الصمت والعزلة، ظاهرة الجبل الجيد، الصارخ في وجه الآخر، بفردانيته وتميزه، كما لو أنهم "أخرجوا أجمعين من هذه المدينة، ومن هذا المصر، واستغلوا مكانهم قوما آخرين، ربما أتوا بهم من أقصى البلدان، وربما من أقصى الماضي، يقين أنهم ليسوا أجدادهم، فوذلك لم يكن لهم مثل هذا الحساس، وهذا التصميم، وهذه الرغبة في التمايز، ربما لأنهم لم يكونوا مهنيين من الآخر، بهذا الشكل، أو ربما لأنه، لم يكن بينهم من يحكمهم في شكل الآخر. ما ها. هنا بيت التقصيد. إنك تفتح أياها الشاعر المنبهر، بهذا الموج، أحد سردايب الدلهالیز الذي أوصلك إلى ما أوصلك إليه من حالة ووضع."³¹

إن مفردات (الشاعر المنبهر، هنا بيت التقصيد، مهنيين من الآخر، من يحكمهم في شكل الآخر) هي مفتاح فهم المرأة الأولى للدلهالیز التي سيتولى السرد بياتها.

من هو الآخر المهتد؟ ومن هي الذات المهتدة؟ لا شك أن سبب الانبهار الذي أحسه الشاعر، هو الحماسة المتأججة في صدور هؤلاء الشباب،

فيه تجري، وإنما لنحاول تجاوز الآباء بذلك على خلاف سمك السلمون الذي يفقد إياه حال افتتاحه الحياة.³⁰

تكشف استعارة رحلة السلمون للدلالة على اليقظة المباشرة للشعب الجزائري الذي اكتشف فجأة طريق العودة إلى النبع، عمق الشق في الهوية الوطنية، عمق الشرخ الذي أحدثه الاستعمار الطويل، والمسخ الذي شوه مكوناتها وخصوصيتها، فلم تملك حين اهتكت إلى ضوء الشمعة أن تكتب فيها غريزة العودة، غريزة الحنين إلى الأصل التي لا يقلومها شيء، والتي يقف في وجه استكمال عودة الأصل إلى الفرع، شيء، حيث تكتسب ثمة النور/ الشمعة التفاسير صمما بسمية الثبات، حيث قمى محيط يزخر بكافة الاتجاهات وبهوية غير مستقرة أو محددة، بأمل (الشاعر) بحالة من الثبات تمكنه من رؤية الأمور على حقيقتها وهذه الرؤية التي تقوده إلى الفهم ستكون المنخل للمعرفة من ثم الخروج من حالة ضياع الهوية التي يعاني منها الجزائريون.³¹

تلك هي الرحلة السلمونية التي أخذت الجماهير، وخصوصاً الشباب بالتجاهزها؛ الرحلة إلى الأصل الذي اتجه إليه راساً إلى ما يحيل عليه من العودة إلى الجذور التي تشكل نواة الخطاب الأصولي والإيديولوجيا الأصولية التي ستجعل الناس بلا حظ، بأسف شديد: "إننا نتجه نحو الغربة للثامة، فلا نحن تركيا، ولا نحن المسيحيين، ولا نحن تونس ولا المغرب، ولا حتى الهند."³² وهي ملاحظة تحمل في ثناياها موقف الأصولية من الأزمة الجزائرية، بل من الأزمة في المجتمعات الإسلامية كلها، موقف يعتبر الاستلاب الذي تعاني منه الأجيال وأسلوب الحياة الغربية والابتعاد عن الشريعة الإسلامية، إجابة وافية عن التلخف الشامل الذي تعاني منه هذه المجتمعات، وعلى النقيض منها، يذهب المنتقدون على منجزات الحضارة الغربية والمشتبهين بالفكر الليبرالي، مذهبا مختلفا في تفسير الأزمة والتلخف الذي تعاني منه مختلف مناحي الفكر والثقافة والحياة في هذه المجتمعات نفسها، وهو الأمر الذي بحثه عبد الله العروي باستقلاضة في محبث (ثلاث شخصيات وثلاث تعريفات) ملخصا واقع الإيديولوجيا العربية بقوله:

باب الدراسات

يؤكد النص، في سياق رحلة الفهم التي يضطلع بها الشاعر، على أن الظاهرة الأصولية، حتى وإن استخدمت الخطاب الديني، فإنها لا تريد به إلا طرد هؤلاء السادة الجدد، إنها ثورة المسودين، ثورة المبيد في أواخر القرن العشرين، ثورة الجماهير المضطهدة من قبل لذناب الآخر، وأدما لم يثر الفلاحون البربر في وجه الرومان بوصفهم روماناً، بل ثاروا في وجه كل من اضطهدهم كأننا من كان وخاصة البربر المتشبهين بالرومان.³³ ليست القضية، إذن، قضية الآخر بوصفه تقيض الأنا، ولكن باعتباره السيد الذي يعمل على قهر واستعباد المسود، عبودية جديدة تتخذ من السياسي مبررها الكافي لإعلان الثورة على الواقع الذي قسم العباد إلى طبقتين اثنتين بينهما قرون ضوئية من البعد المادي والمعنوي، كل من تتحدثين إليه ناهية عن المنكر، يقول لك، ألا تعرف من أنا؟ كلهم... هم.

مجاهدون، محكوم عليهم بالإعدام، مسؤولون، ضباط شرطة، محافظو شرطة. أنا فقط، وحدي، والشعب الذي عليه أن لا يغفل إطلاقاً عن إرضائهم.³⁴

إن تقاطع السيد/ المسود، وهم (السلطة)، ونحن (الشعب)، هو لب الإشكالية السياسية الجزائرية التي وجدت في الأصولية التيار السياسي للقدار على استقطاب الجماهير من جديد، ولإسما الشباب، بحماسة منقطعة النظير جعلت للشاعر، وهو يرى مواجهتهم للرصاص بصنور عارية، يتساءل: "من ينكر، من يرى الله نزل على الأرض وملا الساحات، بهدير الشباب، المعقود الصدر على الرصاص الحاسد، من ينكر إعادة ضرورة إعادة التفكير في أمره."³⁵ ثم يهتدي بعد لأي إلى اكتشاف شعبة وحيدة بتيمة ترسل ضوءها للخالق في الأعلى، فيغامر الناس في الصعود إليها رغم كل المخاطر، كما يصعد السلمون تيار الأودية إلى النبع، تبع الآباء والأجداد، حيث المنبت، في تلك الرحلة الخطرة الملونة بالدلالة، فتجعلهم، (الشمعة)، أشبه ما يكونون بسمك السلمون، لا يزالون، في صعودهم نحو النبع، بالموت الذي يرافقهم في كل قطرة ماء والذي ينتظرهم حال الإغصاب. إن رحلة تجاه النبع الذي ولنا الأجداد

استدعاء لثنتين ومراكزهن إلى الوجهة، من أجل الأخذ بأرائهم وفق منهجهم المعروف حول ما يحصل في الساحة السياسية، حيث يجعلنا نتأكد بأن هؤلاء الجذليين الماديين سيتكاملون طواعية عن ماديتهم من أجل المثالية الدينية في الإسلام، لسبب بسيط، هو أنها إرادة الجماهير، وقبل ذلك، يعلن الشاعر بأن "مر الكون، جميع الأسرار، الموت والحياة، المرض والعافية فيه، لا تكفي لا إله إلا الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها تلقى الله. تلكم ليست سوى وسيلة لإتقان الهوية، لاستعادتها، للكفاح باسمها."³⁹ وعلى أساس هذه المحدودية للإيديولوجيا الأصولية، سوف نظل مع ذلك، أو بذلك، جهازا دعائيا رهيبا للاستفزاز السياسي، والنضال ومقاومة فساد النظام الحاكم، والاتفاقات إلى الهوية الوطنية الإسلامية، لأن "لسوا إمام في هذا البلد يحافظ على الهوية، ولا أحسن عالم يؤدي بالامة إلى مآهات الاغتراب... بجهز على هته الامة وما تبقى منها."⁴⁰

ذلك أقصى ما يمكن انتظاره من الحركة الأصولية، وهو المبرر الأكثر إقناعا في المنظومة الإيديولوجية التي حصلت الشاعر على التلقي عن كثير من "ثقافته" والاضراب عميقا في سراديب الخطاب الديني الذي يكشف باستمرار عن عواره المذهبي انطلاقا من اللحظة التي يعلن عداؤه المطلق للعقل، "ومع الله الذي يحتل الساحات ماذا ستفقد؟ قلها بصراحة، قلها ومت دونها، ما يخيفك أكثر؟ فقدان العقل. يموت الجاهل، يموت وأصل بن عطاء. يموت ابن رشد يموت ابن الهيثم. يتربع أحمد بن حنبل من جديد على العرش. لا يقول شيئا سوى أن الله أولد ذلك، أو أن الرسول عليه الصلاة والسلام لم يفعل ذلك. تموت أنت. أي نير سيزول من علي كفايك، أو أي نير جديد سيوضع عليها."⁴¹

أسلم هذه العدوة المسافرة للعقل، يسقط عن الأصولية جلال الشرعية التي احتازتها بولاتها المطلق للهوية، فمهما كان ما قد يعزو الهوية من انسلاخ عن الخط الذي رسمه الأبناء والأجداد، فإن النطق المظلم الذي سيخطفه العقل، سيكون وباله أمر وأنكد على البقية الباقية من ضوء الشمعة التي تخب على ضوءها اليابته، خطى العقل المتعبة منذ

يمكن أن نميز ضمن الإيديولوجيا العربية المعاصرة ثلاثة تيارات أساسية. يفترض التيار الأول أن لم المشكلات في المجتمع العربي الحديث تتعلق بالمعقبة الدينية، والثاني بالتنظيم السياسي، والثالث بالنشاط العلمي والصناعي.⁴² ويفسر كل تيار أسباب الأزمة المنهزمة وفق الخلفية النظرية الذي ينطلق منها، أما بخصوص ما نحن بصدد، فإن الشيخ، باعتباره العقل بالإيديولوجيا الدينية، فهو الذي لا ينفك يرى التناقض بين الشرق والغرب في إطاره التقليدي، أي كزراع بين النصرانية والإسلام. فواصل سجلا دلم لكثير من ألف ومئتي سنة على ضفتي المتوسط من الشرق العربي إلى الأندلس.⁴³

أما برهان غليون، فيفسر موقف الفكر الأصولي، بقوله: "يرى أصحاب المذهب الأصولي أن أسباب هذه الأزمة كامنة في نجاح الغزو الفكري الأجنبي والغربي بشكل علم بالتغفل إلى عقول الناشئة سواء لجهل هؤلاء أو لسوء نواياهم ونوايا الجماعات السياسية والدينية التي تعمل من وراءهم وتلاعب بهم، ويصبح الحل الوحيد لحل الأزمة اقتلاع هذا الفخراج، بانحصار الأصالة على المعاصرة، والحقيقة على المراسبات والحق على الباطل."⁴⁴

مهما يكن من توافق بين التحليل الذي قدمناه عن موقف الكاتب من الظاهرة الأصولية، وبين الوقائع التي أشار إليها المقيوس السالف، فإليه من الغبن البين للنص، أن نقول بانطلاقة رؤيا الشيخ، حسب المفهوم الذي يحيل إليه عند الحروي، على النهج الوطاري الذي سعينا إلى الإبانة عند بعض منطلقاته.

بالعودة إلى النص، بحثا عن التجليات المروية للجدل الذي بشر به العنوان، نجد لكاتب شديد الوعي بالمنحى الذي أخذه السرد في الإشادة بالتوجه الأصولي، أو على الأقل، بالخطاب الذي يعتمد هذا الأخير في الدعاية إلى فكره وتوجهاته، ولكي يعالج هذا الموقف الديني الصارم من الواقع، يعمد إلى حل روائية أولها الاعتراض والنقد، وأحيانا الإقرار بقصور الخطاب الديني عن الإجابة عن جميع الأسئلة المحرجة للعقل البشري، وأحيانا أخرى بتبرير الاختيار الديني من خلال

الأوتوماتيكية موجهة إلى صدره ورأسه. شعر بالضيق الكبير، خاصة من منظر البنادق التي لم يكن يتمكن أبداً أن تكون بين يدي أمثال هؤلاء الشباب الذين ترسم على جباههم زيبات قال فيها تعالى: **سواء هم في وجوههم من أثر المسجود**.⁴⁴

لماذا كان الشاعر يتمكن أن لا تكون البنادق بين يدي أمثال هؤلاء الشباب؟ لأنهم ببساطة نموذج للتشدد الديني والتعصب والصلابة التي نوحى بها ملامحهم والإيديولوجيا التي يصنعونها، حيث تتم نغمة الإشفاق التي يطق بها الملفوظ عن الحيرة التي تكتنف الشاعر، بين الإيمان بأن الأصولية هي المقاومة السياسية الوحيدة الممكنة للوقوف في وجه الفساد الذي غمر البر والبحر، وبين خيار السلاح والعنف الذي انتهجته الأصولية، كله كان يتوقع أن تكون الإيديولوجيا الأصولية غير ذلك، على الرغم من التفاصيل التي عرفه بها عمار بن ياسر وهو يعرفه على الاستراتيجية الأصولية في التوسع والانتشار، من ليس معنا، **فهو ضئيل**. الموعظة الحصنة من ناحية، وبهضة الحديد من ناحية أخرى كلما وهوا قويتا، كلما تأخروا خطوة تقمنا خطواتين. الدولة تبني المساجد من ناحية،⁴⁵ والشعب يتبارى في إضافة مساجد أخرى، ونحن ننشر. للمساجد لله، ونحن جلود الله، وبنوما تخطيط أو تدبير ألهمنا الله إلى اتباع خطة تعكس خطط باقي الحركات السياسية والدينية منذ قدم التاريخ، ما عدا حركة الإمام أحمد بن حنبل رضى الله عنه وأرضاه. العلنية والجمهورية.⁴⁶

تمثل هذه الاستراتيجية التي وجدت مسوغاتها في فشل الأنظمة وعجزها، وتعدد التوجهات الإيديولوجية الفاشلة، المرأة الأخرى لتجليات الشبهة للمغامرة في إضاعة دهاليز الواقع، شعبنا مل الميوعة، ومل الوعود الكاذبة، كما سئم أن يدفع هو إلى التضحيات بينما يبقى قائده، في الخلف، يتبرجون ويصرون الأوامر... أولاد المجاهدين، أولاد الخونة، أولاد الموظفين، أولاد الأغنياء، كلهم أجسوا على إنجاز عمل ما في هذا الزمن. هذا الشيء يتمثل في الخروج من حالة اللامبالاة، حالة اللفاق والكنب، بأن يوقدوا شمعة في دهليز واقعهم، ويتعرفوا على أنفسهم.⁴⁷

أن أوثق الفقهاء كل حركات التجديد والاجتهاد والفكر الحر، ورائها، يعلن عمار بن ياسر، الصوت السري الناطق بالخطاب الديني، بأن بعض الحركات ينبغي أن تستغنى عن العقل، في مرحلة من مراحلها، لو يركن الناس باستمرار إلى العقل، لتوقفوا عن صنع التاريخ.⁴⁸

لما دهليز الدهاليز الذي يسلم إليه دهليز العداة للعقل، فهو الذي سيزج بالبلاد في دولة العنف والإرهاب والدماء والأشلاء والواقع الجحيمي الرهيب، وهو ما عبرت عنه تخوفات الشاعر وهو ليس منذ لقائه الأول مع الزعيم الأصولي، استدرجه الشاب الملتحي (عمار بن ياسر)، ليوضح له عن المخاوف، بطرق شتى، إلا أن الشاعر اقتصر في كل مرة على الحديث، عن العصر وسمته، والدهليز، والأبواب التي تنفتح عن السرايب، وأن من جملة السرايب، الزعم بامتلاك الحقيقة من طرف واحد.⁴⁹

ليس ذلك الزعم هو اللطخة السوداء في وجه الإيديولوجي الأصولية؟ بل في وجه كل الإيديولوجيات باختلاف مشاربها ومجالاتها لأنها بإعلانها لنفسها كحل لجميع المشكلات، تقترض خطأ الآخر وضلالتة، ومن ثم وجوب تصليته كمعارض لضوء الحقيقة التي تمتلكها وحدها دون الآخرين، وبين الحمة والسدادة، يسقط (الأخر) في خطاب القمع، مداناً، متهماً، وينفي المغاير، ويقمع المعارض، ويستأصل المخالف، ويغزو السؤال معصية، والشك ضلالة، ويغترب العقل حتى يجن أو يغيب أو يسقط، مع الزمان والمكان، في هوة النقل والإتياع والتقليد.⁵⁰

إذا كانت الإيديولوجيا، أية إيديولوجيا، تعني من حيث التعريف، للتعبير عن الوثوقية، فإن الإيديولوجيا الأصولية، بالإضافة إلى ذلك، تعزز وثوقيتها باستمداد عناصرها من الدين كمجموعة عقائدية إلهية، لا يأتوها الباطل من بين أيديها ولا من خلفها، من أجل ذلك، يعرف الداعية تماماً ما يريد، وما لا يريد أيضاً، فالحقيقة دائماً مطلقة، لأنها دائماً واحدة المعنى، ونقيضها هو ما لا يعترف به الخصم، نجاعتها تكمن في الصلابة التي تمنع عنها وتتمسك بها حتى نهاية المطاف، فكان الملتحون مسلحين، وكانت قووات الرشاشات

الأقلية- الأعليية، الأمام- الورا، التقدم- التأخلف، الأبيض- الأسود، الأثني- الفلام، المرآة- الرجل، الروح- الجسد، الدنيا- الآخرة) حيث يتحور الجدل الدائر بين تجليات الشمعة وتجليات الدهاليز، وفق المنظمة التقاطعية السابقة، بما يظهر البعد المجرد للأفكار والمفاهيم التي حولها الكاتب أن يسائل من خلالها فضاء الأزمنة الجزائرية.

ولأن المجتمع الجزائري أبعد ما يكون عن المجتمع المتجانس المكون من جماعة واحدة منصهرة اجتماعيا وثقافيا، فتتوحد الهوية الخاصة والهوية العامة في هوية واحدة جامعة وتسود في هذا المجتمع عقلية الانسهار، وينشأ فيه نظام سياسي مركزي مهيمن، ويسهل الوصول فيه إلى الإجماع حول القضايا بسهولة.⁵⁴ ولقرب إلى المجتمع لمتعدد بلغاته، وأعرافه، وثقافته، فقد اتخذ التشكيل الفضائي إلى المعالجة الفكرية والإيديولوجية والسجال العقلي المتعالي عن التشكيل الفني للمكان المرجعي، بما جعل للشخصيات تتعاطى نفسها من خلال المنظومة المذهبية أكثر مما تعاطى الفضاء الذي تميل إلى تناوله من حيث هو دلالات لا من حيث هو مادة محسوسة وتعمل فيه الفكر المجرد أكثر مما تعمل فيه الحواس وتكتفي بالانفعال دون أن تلمس الحاجة إلى تحويله بواسطة الفعل.⁵⁵ وهنا نشير إلى أن لتجليات التي أخذتها الشمعة، إلى حد الآن، التلبس بالظاهرة الأصولية كحل للواقع المتأزم الذي نوقفنا عند أهم ملامحه في ما سبق، بينما تنصرف في الجزء الثاني من الرواية إلى معاناة أبعاد لسطورية منسجمة مع الطبيعة الرمزية للفضاء، حيث سيفسر الموقف المعاند للأصولية الذي وقفه الشاعر، على أنه تتبع لنور الشمعة التي كانتها قديما العارم (أبنة خالة الشاعر وحب طفولته)، وحاضرا الخيولان (الفئة التي سيتعلق به الشاعر في الحاضر).

أمكن التعبير عن القطعية بين الحاكم والمحكوم، باستعارة التقاطب المكاني: الأمام- الخلف، الذي يمتد رمزيا لاستيعاب الفارق الزمني الممثل لتقاطب معنوي آخر هو الأبناء- الآباء، حيث تتجلى صور أخرى لدهاليز الواقع عبر صراع الأجيال، جيل الثورة وجيل الاستقلال، وهي موضوعة تكررت بصورة ملفتة للنظر، في رواية العشرية السوداء، معبرة عما أسميناه (خبيبة ما بعد الاستقلال)، ولأن الكتابة الإيدولوجية، كتابة عراك وسجال، تحمل في ثناياها آثار تطورات وصراعات ومناظرات سياسية واجتماعية عديدة، وجدنا أمكنة الشمعة والدهاليز تهمل الكثير من آليات بناء الفضاء، ولا سيما الانتباه إلى التفاصيل المكانيّة، والانتباه بالأبعاد الرمزية لها، لأنه، كما يؤكد ويسجّر، في هذا الفضاء- الأفكار، الظروف المادية تتوقف، والأماكن تميل إلى الرمز، والعقدة تتولى من الوسط الحيوي إلى ساحة الوعي.⁵⁶ وعلى هذا الأساس، وجدنا شخوص الرواية ولا سيما للشاعر الذي يستقطب مجمل حوادث الرواية على قلته، لا يهتم بالإمكانة اهتمامه بالإيديولوجيا المتحركة. على معناه، وذلك ما يفسر محدودية الأمكنة الروائية في النص، وإن وجدت فسرعان ما تتحول إلى رموز كلية تحيل على معانيها أكثر من الإحالة على الواقع المرجعي.

يربط حمود لعمداني هذه الظاهرة بالرواية الذهنية، بقوله: «ما في الروايات التي يمكن أن نصفها بأنها ذهنية مثل روايات تيار الوعي فلا يكتب فيها المكان الموصوف أهمية كبيرة، لذلك فهو نادر الوجود، وإنما يقتصر الروائي على الإشارات الخاطفة للمكان، ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي تكون له أهمية بالغة لأنه يحدد الإطار العام الخالي من التفاصيل، وهو الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث الروائية»⁵⁷ ولعل ذلك ما يفسر طغيان التقاطبات، بحكم بعدها المعنوي المتعلق مع المفاهيم المجردة أكثر من الأبعاد المادية، إذ تمثل في مجملها الفضاء الفكري والإيديولوجيا الطاغية على النص، منها (لشرق- الغرب، الأبناء- الآباء، الرجل- المرأة، البدو- الحضر، العروبة- الفلترنكوفونية، لراس- الأقدم،

25. هوية العلامات، شبيب حايقي، ص: 66، دار الثقافة، سنة 2005، ط1/ الدار البيضاء/المغرب.
26. جمالية النص الروائي، لمد فرشوخ، ص: 22، دار الأمان، سنة 1996، ط1/ الرباط/المغرب.
27. الشئمة والذهاليز، مصدر سابق، ص: 15.
28. النقد الروائي والإيديولوجيا، حميد لحداني، ص: 39، المركز الثقافي العربي، سنة 1999، ط1/ الدار البيضاء/المغرب.
29. الشئمة والذهاليز، مصدر سابق، ص: 21.
30. المصدر نفسه، ص: 64.
31. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
32. الشئمة والذهاليز، مصدر سابق، ص: 101.
33. المصدر نفسه، ص: 113.
34. المصدر نفسه، ص: 94.
35. تجربة الطاهر وطهر الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، نينا عوض، مزجع سابق، ص: 227.
36. الشئمة والذهاليز، مصدر سابق، ص: 76.
37. الإيديولوجيا العربية المعاصرة، عبد الله الحروي، مرجع سابق، ص: 39.
38. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
39. الوصي الذاتي، برهان غليون، ص: 99، منشورات عين السماعات، سنة 1987، ط1/ الدار البيضاء/المغرب.
40. الشئمة والذهاليز، مصدر سابق، ص: 114.
41. المصدر نفسه، ص: 153.
42. الشئمة والذهاليز، مصدر سابق، ص: 114.
43. المصدر نفسه، ص: 33.
44. الشئمة والذهاليز، مصدر سابق، ص: 21.
45. مواجهة الإزهاب، جابر حصوور، مرجع سابق، ص: 289.
46. الشئمة والذهاليز، مصدر سابق، ص: 19.
47. المصدر نفسه، ص: 74.
48. الشئمة والذهاليز، مصدر سابق، ص: 74.
49. Jean WEISGERBER, L'arabe romanesque, Ed. L'age d'Henné, Lorient 1978, p. 241.
50. بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، حميد لحداني، ص: 69، المركز الثقافي العربي، سنة 1991، ط1/ الدار البيضاء/المغرب.
51. المجتمع العربي المعاصر، طوم بركت، ص: 14، مركز دراسات الوحدة العربية، سنة 1984، ط1/ بيروت/لبنان.
52. المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة، عبد الصمد زليد، ص: 507، دار محمد علي، سنة 2003، ط1/ تونس.

مرجع

1. الشئمة والذهاليز، الطاهر وطهر، مؤلف للنشر والتوزيع، سنة 2004، الجزائر.
2. المصدر نفسه، ص: 88 (المقدمة).
3. جماليات وشواغل روائية، نبيل سليمان، ص: 99، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة 2003، درط دمشق/سوريا.
4. تجربة الطاهر وطهر الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، نينا عوض، ص: 101، أمارة عمان الفكرية، سنة 2004، عمان.
5. تجربة الطاهر وطهر الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، نينا عوض، مرجع سابق، ص: 149.
6. قراءة الصورة وصورة القراءة، صلاح فضل، ص: 199، دار الشروق، سنة 1999، ط1/ القاهرة/مصر.
7. مواجهة الإزهاب، جابر حصوور، ص: 284/ 285، دار الفارابي، سنة 2003، ط1/ بيروت/لبنان.
8. المرجع نفسه، ص: 294.
9. تجربة الطاهر وطهر الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، نينا عوض، مرجع سابق، ص: 277.
10. النقد الروائي والإيديولوجيا، حميد لحداني، ص: 88، المركز الثقافي العربي، سنة 1999، درط بيروت/الدار البيضاء.
11. كرد الجارية في ص: 10، بالشكل التالي: "الإسلام هو الشئمة الوحيدة للقارة على إثارة كل ذهاليز السرايب".
12. قراءة الصورة وصورة القراءة، صلاح فضل، مرجع سابق، ص: 199.
13. الشئمة والذهاليز، مصدر سابق، ص: 13.
14. دراسة نقدية في رواية الشئمة والذهاليز للطاهر وطهر، عبد الملك مرتاض، مجلة العربي، ع/ 451، جوان، سنة 1996، الكويت.
15. دراسة نقدية في رواية الشئمة والذهاليز للطاهر وطهر، عبد الملك مرتاض، مرجع سابق.
16. السيمبوليكا والخطوة: جويل حدادي، ص: 90، مجلة عالم الفكر، مجلد 23/ ع/ 23، يناير/مارس سنة 1997، الكويت.
17. شرعية المكان في الرواية الجندية، خالد حسين حسين، ص: 369، مؤسسة الرسالة الصحفية، سنة 1421، ط1/ الرياض/السعودية.
18. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
19. الشئمة والذهاليز، مصدر سابق.
20. الشئمة والذهاليز، مرجع سابق، ص: 88.
21. J. GOLDENSTEIN: Pour lire le roman, Ed. Dumolot (Odéon Edition), Paris 1989, p. 74.
22. أثر الإزهاب في الكتابة الروائية، مخلوف عامر، ص: 309، مجلة عالم الفكر، مجلد 28/ ع/ 11، سنة 1999، الكويت.
23. الشئمة والذهاليز، مصدر سابق، ص: 15.
24. المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

الأعمال المرشحة للنشر في الأعوام

القائمة من مجلة التبيين

- مقارنة سيميائية للقصيدة الشعبية/ أحمد كرومي نموذجاً/ أ. الطوب بن دحان
- ثنائية الأصل والفرع في النحو العربي/ أ. تاسمي الحسني عولطف
- الشخصية الأدبية في السرد/ أ. إبراهيم فضالة
- أشكال التنصّل الأسطوري عند الطاهر وطار/ د. علي خفيف
- الصفة والشبيه المتخفي: مقارنة سيميائية في رواية الزلزال/ د. بوحسون حسين
- تشكيل القصيدة المعاصرة من منظور صلاح عبد الصبور النقدي/ صباح لخضاري
- محفزات النقد الأدبي الجزائري الحديث/ صباح لخضاري
- الأثر الديني في الأدب التاريخي، حواضر الإسلام عند التوارق/ مولود فرتولي
- خطاب الهوية عند الروائي أمين معلوف/ د. علائ سنقولة
- تدلّل الروائي بالشعري في رواية الاختتام والسديم لسليم بركات/ أبو شعيب السبوري
- مسألة النقدية بين هيدغر ومدرسة فرانكفورت/ د. كمال بومنيّر
- التنصّل وبطولة اللغة في رواية ذاكرة الجسد/ أزهره عميري
- أسلوب الاشتغال في ضوء القراءات القرآنية/ أ. بن أحمد بن علي
- نشأة البلاغة الغربية وتشكل الخطاب/ أ. مزبان عبد الرحمن
- الشخصية الأدبية في رواية الطاهر وطار لشمعة والدهايز/ أ. جماعي لمينة
- بحث مترجم عن اللغة القرطبية من كتاب اللسانيات/ دنور الهدى لوشن

- التفاعل بين الكاتب والقارئ في النص الأدبي/ كريمة لخامسة دراسة تنتظر الخيارات
- ظاهرة التكرار وحركة المعنى في الخطاب الشعري نماذج من شعر ابن مسايب/ نادية ملهاري
- الطاهر وطار كاتبها مسرحيا التجربة والفعل وظاهرة المسرحية/ د. حفناوي بطي
- كأس الزقوم للشاعر إسماعيل زويروق/ د. عبد القادر بن سالم
- النهوض بالمازيغية في المغرب حصيلة وفاق/ د. محمد الشامي
- اللغة الشعبية/ د. رايح العويبي
- ظاهرة التواصل في المسرح/ د. عمر بلخير
- حركة السرد في رواية الزلزال للطاهر وطار/ أحسن مزور
- المحددات الغير الذهنية للتفوق الدراسي/ أ. نريم سرداوي
- التوجيه في الجزائر واقع وفاق/ أ. عبد النور أرزقي
- تراجع تناول اللغة العربية لدى طلبة أكسام اللغة العربية/ أ. إلهي بلخير
- للتجربة المسرحية الجزائرية بين الكتابة/ أبو خليفة حبيب
- الخلافات التقنية بين الحركات الإسلامية من جهاد الحكام إلى إعطاء الحقبة/ علي عبد المال
- دراسة مقارنة بين روايتي الشيخ والبحر لارنست هيمنجواي وحين تركنا الجسر لمبد الرحمان منيف/ أ. عبد الكريم كريمي
- بنية الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر/ أغريد تاتي
- التنصّل وبطولة اللغة/ أ. عميري زهرة
- التكثيف الدلالي في شعر أنونيس/ أ. رقية يحيوي

براغيث الصحافة

صئبان الثقافة

بقلم الطاهر وطار

ينعدم التوازن، بين الحق والباطل، بين الخير والشر بين الصبح وبين الكذب والباطل.

تصبح السلطة، غير مسؤولة أمام الشعب.

تصبح لزعامة، خطابا مستعارا، في التلفاز.

لكفاءة تصوير الجهورية، والنزاهة نصير المحسوبة، والالتزام يصير الولاء.

تصبح الحقائق هي ما يقرر، وليس ما هي في الواقع.

الموسوعية، هي ما يقرره النظام، وما تقرزه الطفيليات.

اليقين هو ما ينشره الصحفي أو الكاتب، وليس ما ينقله، أو يسنده إلى مرجع.

اليقين هو ما يروج من إشاعات وأقاويل، وليس ما يثبت من مصادر.

الاستجواب الذي يجري معك، هو ما يريد الصحفي أن يقوله، وليس ما أدليت به.

تزول الثقة في كل ما يثبت أو ينشر، أو يذاع.

تسود بين الناس مقولة: خراطي في خراطي.

تصعد الشعوب، سنوات وسنوات، ثم تختلط عليها الأمور، فتفقد المناعة.

باب المقالات

عندما تنسخ الأماكن، والأجساد، تثبت الطفيليات والجراثيم والأوبئة من كل نوع.

تظهر أفواج البراغيث تقفز على كل ما هو أمامها، تثبت وتوسع وتمتص الدماء وتتوالد.

تظهر أسراب الصئبان عالققة بالشعر، وبكل نثية من الثياب، والأقمشة، تنتظر أن تنفس وتتحوّل إلى قمل، يجدد دورة التكاثر والبقاء. ومصر للدماء.

يظهر للجرب، بكل جلود العبد، ويخول الحياة إلى جحيم.

يظهر "التنقيس" منتقلا كالنار في الهشيم من شخص لآخر، يصعق الرؤوس، ويحصد الأجساد.

وعندما ينسخ الجو السياسي، تندد الأفاق، يحدث ما يحدث للأماكن والأجساد.

تظهر الطفيليات في جميع الميادين: السياسية والاقتصادية والثقافية، وما إليه...

تفقد الأمة قيمها الروحية والفكرية، ويضيع نوازلها. تنحط أخلاقها، تنسى المعايير، تنضب رؤاها، تتوقف بوصلتها عن الاستجابة لأية جانبية حضارية.

والخفافيش، والصوص من كل نوع، أطفئ الشمعات في الدخل، وتعرى لأرقص وأرقص. أرقص في الظلمة بدون موسيقى إلا ما يصطخب في أعصالي، أرقص للشياطين، للخفافيش، للصوص وقطاع الطرق، أرقص للملائكة أيضا، ولكل من يرقص مثلي، حتى أسقط مقعيا علي، وعندما أفتح عيني، أجد للنور نعم كل شيء.

بيد أن المواد طال، وها أنني أرقص عارية منذ لزمان، دون أن أسقط مقعيا علي).

أبيت لوالتي لقلب أمر ما وصلت إليه حائنا، اليوم، وتساءل هل أدخل اللعبة، فأرد، على من يجنون لذة في لسعي باستمرار، بما لا يرضاه إنسان لنفسه... باعتباري، أحد الذين رأوا ويرون. ولم يكتفوا بنفض الطرف والصمت، إنما يقولون...

أقول ما يقول اصنفاقي: هؤلاء، أساسا، ليس لهم لا في العير ولا في النخير في مجال الكتابة والثقافة.

رداءة، بنت الرداءة، حفيدرة الرداءة، سلبية الرداءة.

فهذا معنوه شبه لمي، يقتحم على المقام، ويشرع دون مقدمات، يتبجح، بأنه في طريقة إلى برج بوغريريج للمشاركة في ملتقى مغاربي عن الرواية.

أسأله: بماذا، بالأخضر لم باليابس، كما يقال، فيبادر مندحشا: أنا عصامي، منذ سنتين وأنا أهتم بالثقافة.

شرفاها ينكتفون عن الساحة للمسحة مكتفين بالتأفف، مقلهاها، يتناولون في كل شيء.

في البنيان.

في كنز المال.

في نهب الخيرات.

في هدم التاريخ، والقيم، والمثل، والمعالم النيرة.

في الإفتاء في دين الله.

يظهر دين ولادين، ومذاهب ولا مذاهب.

تطفو الخرافات والشعوذة، فتصبح الأيديولوجية.

تظهر أحزاب، ولا أحزاب.

تظهر صحافة ولا صحافة.

تظهر بنوك ولا بنوك.

تجرى انتخابات ولا انتخابات.

تتم محاكمات ولا محاكمات.

كل شيء، كل الأمور، على مقلد الاتساح والانسداد، والظلام المدهم والرداءة الكثيفة.

كتبت سنة 1972 في قصة الزنجية والضابط، على لسان الزنجية، فقرة، تعادوني، كلما أحسست بالاختناق، تعادوني إحساسا، كما لو أنها قطعة موسيقية:

(عندما ينهم الظلام، وعندما لا يبقى هناك مجال للرؤية، ويستيقظ الشياطين

كل هذا نفاق في نفاق، يقول بكل ارتياح، وبكل راحة بال.

حين كتبت قصة "الهادف الحاسم" عن ذكرى الإطاحة بالشرعية، وعن بن بلة وأهيتها له، وحين وجهت نداء الاعتذار للرجل قبل رحيله، كنت أتوقع ردود أفعال معاكسة، وهذا طبيعي، لكن لم أتوقع أن تكون ردود الأفعال هذه من البراغيت ومن الصنبان، بهذا الشكل المبتذل.

المحامي ينسى أن دوره عادة، هو الدفاع عن المتهم ظالما أو مظلوما، فيقتصر دور النائب العام "الغراق"!

عقلا زمانه، الصحفي- الناقد، الفهامة، الذرافقة، المؤرخ، لا يبذل جهدا للتعرف على مرحلة بن بلة، وعلى من كان أبامها، بشكل حجارة الميزان... قادة الولايات والمناطق والقيادات والمساجين والمحكوم عليهم بالإعدام، والزعماء.. كل له نصيبه في البلاد والعباد، يستخلصه بهذه لو بتلك.

لنكر أن أحدهم -ما يزال على قيد الحياة- هدد الرئيس بأن يفعل فيه كذا كذا، من الفولوش التي لا تذكر، إن لم يحطه كذا مليون لإتجاز فيلم.

كما أنكر ما كان يجري في سينما إفريقيا أثناء مؤتمر جبهة التحرير الذي شاركت فيه، والذي كان لي شرف اصطحاب الأستاذ عبد الحميد مهري إلى بيته (المدرسة العليا للأستاذة) ببوزريعة كل ليلة بسيارتي حيث كنت استفيد من بعض التعليل منه.

كان المؤتمرون (باروناتهم، بما فيهم وزير الدفاع) عبارة عن ثيران هائجة، تحاصر في الركن أحمد بن بلة.

آخر. صديق من ستينات القرن الماضي، لي عليه الفضال، يأتي إلي متحمسا، ويقدم لي كتابا له حديث الصدور، عن الكتابة ومتاعبها، أقرأ الإهداء المنق، أتصفح العمل، ثم أرفع بصري، أين عمك الذي دبت حولك أكثر من مقال، ولجريت معه أكثر من حديث، حتى في غيابه بتقويض منه؟ بغض بصره معتبرا:

أسف هذا الكتاب، نشرته مديرية الأدب والفنون.

فعل ما فعل دكتور "اد الدنيا"، يحلو له أن يتحدث معي بأمازيغية مشبوهة، إذ سألته عن اسمي في كتابه المتعلق بالرواية، للمبدع بإهداء جميل، تلغثم، وهمهم، وغغم، وقال: فيما بعد أخصص لك كتابا. بينما هو يريد أن يقول هذا الكتاب لا يعني الشيوعيين.

شكرا ليها الأكاديمي العظيم.

صديق آخر، كتب عدة مقالات عن أدبي، وأجرى معي عدة أحاديث واستجوابات، ما أن قلت كلمة بخصوص لجنة الرقابة عن الكتابة، حتى أخذته الحمية، وثارت نعرته، وأكلته نبرته.

ينشر صورتني على كامل الصفحة الأولى واضعا عليها عناوين ضخمة تتكرر لكل ما سبق ولن دجه بيده "الكريمة".

"صديق" آخر، يبادرني بعد أن يتلمظ ويمرر يده على شفتيه، حامدا الله على نعمته ورحمته، المتمثلة في صحن السمك، الذي وفرته له مع كل توابعه، وعلى كأس الشاي المنعج: أما زلت متبريرا؟

أسأله ألا يكفي ما ألقته من بذل الجهد بالنضال والمال في سبيل العربية، يا فلان ابن فلانة؟

لقد طهر هؤلاء فيما بعد الثورة تطهيرا
معاكسا.

صفوا بن بلة الذي كان شعاره العروبة
والإسلام، والذي ارتكب إثما لا يغتفر حين رد
بصوت مرتفع واثق :

- نحن عرب، نحن عرب

هذا النداء، الذي اعتقد أنه ما يزال إلى
اليوم، وسيظل إلى الغد وما بعد الغد "التابعة"،
التي لا رقية منها.

صفوا بعده المجاهد الطاهر الزبيري.

صفوا في الإثناء المجاهد قائد الناحية
العسكرية الأولى للسعيد عبيد.

صفي إلى الإثناء، المجاهد عباس.

قبل قبل ذلك، صفي المجاهد محمد شعباني
الثائر ضد ضباط فرنسا.

وكما استقر العقيد الطاهر زبيري، استقر
المرحوم علي منجلي وكان على رأس البرلمان
بعد ابتعاد المرحوم فرحات عباس، وحصل
نفس الشيء بالنسبة، للعقلاء الثلاثة الذين كانوا
على رأس الأمانة التنفيذية لجبهة التحرير الوطني.
موحند لولحاج، سي حسان، صوت العرب.

بعد ذلك.

للتصفية البدنية، شملت كريم بلقاسم، كما
شملت محمد خيضر، وقائد أحمد، ومن لم
يلحقنا خبرهم بعد.

كل بمطلبه

كل بقائمه

كل بتهديده

كل بعصيته

مع ذلك، كان الجو العام ثوريا، طاهرا، كان
طعم الثورة ما يزال على الألسن.

وكان الشعور، بالمخاطر التي تهدد الثورة،
ما يزال حادا، فكانت المطالبة الملحاحة،
بتطهير الصفوف، للانطلاق في بناء جزائر
الجهاد والمجاهدين، بكل أمان وسلامة، هي
خلاصة خطاب كل متدخل.

غير أن الهولوي بومدين، فجر قنبلة، مومت
الأجواء، عندما صعد إلى المنصة وتساءل:

- من يظهر من؟

لقد جعل الجميع يشكون في أنفسهم، كما
أوحى للجميع، بأن ترك الحال على ما هي
عليه، أفضل حل، وأريح للجميع.

كانت له الجراءة والشجاعة، على إثبات ذلك.

تخصيصا، لم أدرك حينها، أن ببال الرجل،
ضباط الجيش الفرنسي الذين أرسوا له بغادر
الدماء، بترومن، (ينزل الواحد منهم بروما برتبة
سارجان، وينزل تونس بوطنان، ويصل شار
الدما قبطانا ويحل بالجزائر كومندقا) والذين
اصطحبهم كقوة ضاربة، والذين كان محمد
شعباني رحمه الله، وباقي القادة والمجاهدين إما
بطلون بتطهير الجيش منهم، وإما بنظرون
إليهم نظرة شذراء حنرة.

لقد حكم عليهم بالإعدام، ولقد نفذ فيهم حكم الإعدام، ومن كان رئيس المحكمة هو الهولري يومئذ.

لا شفقة ولا رحمة ولا عاطفة الجهاد والنضال.

مهما كان.. هذا تاريخ، بعضه مضي وانقضى، وبعضه يمضي ولا ينقضي، لأنه ما يزال يؤثر في حياتنا العامة.

ولم تكن تصفية الشرعية باعتقال بن بلة، ولادة تصرفات خاطئة من بن بلة أو ولادة التفرد بالحكم والتسلط وما إلى ذلك، مما يقال.

بل كانت نية مبيتة في نفس يقرب تختر من الضميمة وحتى قبل تصفية الحكومة المؤقتة.

لم يكن بن بلة سوى صمام الأمان، وضمانة مؤقتة للوحدة الوطنية، بلقد كان يتمتع بشعبية عظيمة وسط الجماهير، ووسط جنود جيش التحرير الوطني، ولا يهم إن كان صنعها بنفسه، خاصة عندما كان بطرابلس الغرب، يتفقد المجاهدين الفائمين ليلا، ويشاركهم نهارا في شحن صناديق السلاح والذخيرة، أو ساعدت الإذاعات العربية وفي مقدمتها صوت العرب، (فقط فرنسا هي التي لا يمكن أن تساعد في ذلك، فقد كانت تعلم اتجاهه العربي القومي، وعلاقته بعنوتها -عنوة إسرائيل، مصر الناصرية).

لقد كانت صور بن بلة، في جيوب جميع المجاهدين وفي خيم إقاماتهم وإقامة اللاجئين بتونس، وفي كل كازمة بالحدود.

ولم يكن ليؤدي هذا الدور لا محمد خيضر الذي لا يفتأ يصرح بضرورة دخول الجيش إلى الكنتات، والذي أحاط نفسه في القصة ببعض من يرفضون عروبة الجزائر جملة وتفصيلا،

لدى السلطات الفرنسية وورثتهم الإدارية التونسية على ما هم عليه، وعلاقتي بهم تعود إلى أيام تواجدي في قيادة الناحية الأولى، لقد جندت معظمهم، وكانت الثقة متبادلة بيننا.

سرعان ما وجدتي لساند عمليا، هيئة الأركان العامة.

سر تواجدي في هذه الخلية (من بين أسرار كثيرة التي أتجاهل بسببها عرض محمد عباس باستجوابي) أتبعه للمرة الأولى. فلربما مات مع موت المجاهد عبد الحميد قرفي قائد القطاع العسكري، بغار الدماء غداة الاستقلال في طريقه إلى مسقط رأسه، لا لري الميلية لم ميلة، ولربما ما يزال فرحات عشوري يذكره، ولربما ما يزال هناك بعض المجاهدين يذكرون ذلك) ومن بين المهام الأساسية التي كنت أقوم بها، الاتصال بالصباغ المبعدين لسبب أو لآخر، وإقناعهم بالتعامل مع هيئة الأركان العامة، الخ، الخ،

استعرض معهم المخاطر التي تهدد وحدة جيش التحرير الوطني، للتكظيم الوحيد القريب من الشعب، وعندما يقتنع أحدهم، يقسم بأنه، على "وجه سي علي منجلي لا غير" يقبل ما أقترحه عليه، وفي بعض الأحيان، استعصر فرحات عشوري من المحافظة السياسية بغار الدماء، وكان متحدثا لبقا لأستعين به، يحمل اسم أخيه الشهيد رحمه الله، على إقناع أحدهم.

أردت أن أقول إن التطهير المضاد الأول، بدأ في الخمسينات، وفي غار الدماء، (لا أعرف ما جرى في الحدود الغربية) سواء بالمضايقات أو بالمحاكمات والتصفيات المختلفة، مثلما جرى مع الشهداء العموري وعوشرية ومن معهم.

أسس، لنظام تعددي، يضمن الديمقراطية، ويضع حدا لكل ما يمكن أن يكون تقردا بالرأي والسلطة.. لولا ذلك، لتشرنمت الجزائر إلى يوم الدين... كما يحلم الجيران_ الإخوة الأعداء.

ربما كانت الجزائر ستعرف إلى جانب الجبهتين جبهة التحرير الوطني، وجبهة القوى الاشتراكية، حزب بوضياف (حزب الثورة الاشتراكية) وحزب فرحات عباس، الذي شرع في توزيع بطاقاته بالغرب الجزائري ثم أخيرا الحزب الشيوعي.

كان المجري، سيخند منحي آخر تماما.

لكن نوايا يعقوب، كانت بالمرصاد...

أذكر أنني أجريت ثلاثة حوارات قصيرة، مع كل من بن الرئيس أحمد بن بلة، وداثيه محمدي السعيد وبومدين، عندما زار الثلاثة قسنطينة في أواخر 62.

كنا، في جبل الوحش، بمناسبة افتتاح حملة التشجير، على ما أذكر، وكنت ألهم وراءهم الولحد تلو الأخر، وثلاثتهم سما شاء الله- بطوال القامة، طوال الخطوات.

تحدثت مع بن بلة في شأن تطهير الإدارة، وقد كان للشرق الجزائري، يظني بالمظاهرات، شعارها كلها التطهير.

قال بن بلة، فيما قال: لقد شرعنا في التطهير، صباح اليوم، (كان يقصد، ولربما صرح بذلك، المجاهد إسماعيل شعباني مسؤول اتحادية بلقنة، الذي حيكمت ضده مؤامرة، والذي رفع بمروحة. وكان إسماعيل شعباني من أكثر المجاهدين تحصسا ابن بلة وللمكتب السياسي،

وينعتون المجاهدين بالخنازير، (عندما أعلن المرحوم سي العربي الميلي، تمرد بفسطينة، وكنت أحد الصحفيين الإثنين الحاضرين، عمار بالعلي من الإذاعة وأنا، توليت بأمر صارم تحرير بيان الانتفاضة، وكان موجها أساسا ضد محمد خيضر، أرسلني إلى الجزائر، الشاذلي بن جديد الذي كان على رأس مكتب تابع لهيئة الأركان العامة، وما أن انتهيت استعراض ما حدث وقرأت البيان الصحفي، حتى انبرى أحد الحاضرين، وهو ما يزال على قيد الحياة، لتحفظ عن ذكر اسمه الآن، يهدد بيده خنازير الغابة.

أشعر بدني. وتشكلت عاطفتي لحظتها، نحو الرجال.

بوضياف الماوي المشرب، وأيت أحمد، الاشتراكي المتقف، لم يكونا يلائمان المرحلة، فالوحدة الوطنية هي التي كانت في الميزان، ولو تولي أحد غير بن بلة الأمر، لاجازت الجزائر كونغو ثانيا، وأظهر تقومبي، ولا انفصلت كطانغا الجزائرية.

أما فرحات عباس، الذي كان يزور غار الدماء تقريبا يوميا، بعد مؤتمر طرابلس، فإله أعلم بحسابات بومدين حوله، ولعل للشرعية الثورية، تفرض أن يكون الاختيار على واحد من الأربعة.

لقد كانت الظروف في بداية الستينات سيئة للغاية، ولولا لطف الله، وبركة الشهداء، وتبصر الشعب عامة، وحبوية بن بلة وبراعماتيته، مما ينسب إليه من أخطاء، مثل سجن هذا الأخ أو ذلك، فترة، ثم لتخاور معه، مثلما جرى مع أيت أحمد، الذي اتفق معه وهو في السجن، على الاعتراف بحزبه (جبهة القوى الاشتراكية) الذي كان في جبال الولاية الثالثة في حالة تمرد، وعلى الشروع، في بناء

وكانما يريد، أن يقول، كان الأولى أن
تتشروا صوري، أو ما شابه ذلك.

لنذكر هذا الآن لأستبين به، بعض ملاح
الشخصية، ولأفسر به بعض الملوكات.

إن ما حدث، حدث، ولا فائدة من محاكمة
التاريخ، الذي نحن كلنا مسؤولون عنه،
ومسؤولون أمامه.

غير أن الأمم المتحضرة، لا تخجل من
مراجعة أخطائها، ولخطاء أبنائها.

غير أن الأمم المتحضرة، ينبغي أن لا نعم
من يوخز ضميرها، بتواصل.

ولما عندما دعوت إلى الاعتذار للرجل، لم
يكن ببالي أن أعيده للسلطة، ولم يكن ببالي أن
أحكم الهواري بومدين، فكل ما حدث داخل
الأسرة الثورية، (إن لم يكن بتحفيظ من الغير)
هو صراع بين الأخوة، قد يتعدى حدود
القسوة، مثلما هو الشأن في هذه المسألة.

رئيس أول جمهورية جزائرية، سواء كان
اسمه قدور أو بلقاسم، ما لم نتهمه بالخيانة
العظمى، بظل رمزا لهذه الجمهورية، وله فخر
ذلك... إن نسينا الحكومة المؤقتة كما قال
مهري، فلا يجب أن نضيف إلى ذلك، كل ما
يشرف تاريخنا، من الأمير عبد القادر إلى
مصالي الحاج إلى ابن باديس، إلى بن بلة..
فشعب بلا علامات وأدلة بضيع طريقه طال
الزمن أو قصر.

وما يوسفني، هو أنني لم لكن أنتظر، أن
تتصدى لي البراغيث.

محام يبرز السجن بدون محاكمة.

حتى أنه وضع لوحة عليها: المكتب السياسي
في مدخل تكتة بخنشلة).

لكن بن بلة لم يكن على علم بكل شيء،
فالوقت أضيق وأسرع من ذلك، والمشاكل لا
حصر لها.

نسيت ما قال المرحوم محمدي السعيد، ولما
الهوري بومدين، فقد تمنع كثيرا، ثم سألتني
ماذا تريد عندي يا وطار؟

قلت له المجاهدون يشكون.

لم يتردد إطلاقا في الإجابة، بل يادر، وكانما
فلتت الجمل منه إلفاتا:

" قل لهم يصبروا رانا جاين".

برزت عند جريدة الأحرار، بصورهم
وبماشيتات على عرض الصفيحة، الشخص
تصريح كل واحد، وإن لم تكتفي ذاكرتي فقد
أبرزت فيما يتعلق بومدين، تماما، ما كان بجول
في خاطره، حسب الطريقة التي أجابني بها.

وعلى ذكر الأحرار، التي كانت مشروعا
مشتركا، بيني وبين هيئة الأركان العامة،
أعدتته، وحوله فرحات عاشوري، إلى بومدين
شخصيا، تحسبا، لما ستكون إليه الأمور، بعد
الدخول إلى أرض الوطن.

لننا نحاول إن لقتضى الأمر، أن ننشئ قوة
ثالثة لمساندة جيش التحرير الوطني.

رغم ذلك، عندما قدم العقيد الطاهر الزبيري
العدد الأول أو الثاني من الجريدة، انفجر فيه
بومدين قبل أن يتصفحها قائلا:

لنشاتم جريدة لنشر صوركم فيها.

التبيين 31-2008

في ذلكم الزمن، كان الذنب هو من شيوعي
بالمؤسسة، وفي هذا الزمن، الشيوعي يساند
الإسلاميين أو على الأقل شذ عن باقي زملائه
فلم يكن من الإقصائيين.. ولقد استطاع
الإقصائيون الذين كانوا مجتدين في الجرائد
المفرنسة، أن يحولوا، معركتهم معي ومع
الأمة، إلى ميدان لفر.

فعلى من نقرأ زبورك يا وطار..؟

لقول شبه يائس، لكن سرعان ما يعاونني
عنادي فأواصل قراءة زبوري.

الطاهر وطار

2008-09-24

صحافي مزعوم، يخطف وطاة الأربعة
عشرة سنة، سجناء، بأن السجين كان يستمع إلى
مذيع (على فكرة، مساجين اليوم، بما فيهم القتلة
والمجرمون، يتمتعون باللفزة، وبالفضائيات
الرقمية، ولسوء حظ بن بلة أن الفضائيات في
زمانه كانت نادرة، وإلا لبقى 20 سنة كاملة.

كنت أنتظر أن يبادر إلى التعليق على دعوتي
بعض حكماء هذه الأمة، ومتقفيها الحقيقيين.

كنت أتمنى، لو أن أممي توغل في هذا
القرن، صافية البال والخاطر، مرتاحة الضمير.

لكن، الحالة، والاندساد، والاتساع، والصنبان،
والبراغيث. جعلت من يتصدى لي، هم نفس من
كانوا يتصدون في السبعينات والثمانينات، بسبب
الزنجية والضابط. ولو أنهم يوصفون براغيث
من وسخ الماضي، وصنبان من قمل الأمم.



أو من يتذكر العلامة عبد القادر بن إبراهيم النائلي 1888. 1956

بقلم: حفناوي بن عامر غول

الحمد ابن باديس والبشير الإبراهيمي الذي كان يتبادل معه الزيارة والرسائل.

لما مسقط رأسه مدينة مسعد عاصمة اولاد نائل التي اختارها يوما الرومان لإقامة مركز عسكري متقدم في سنة 291 بقيادة القائد كستليوم ديميدي. فلم تكن في تلك الوقت بعيدة عما وقع من أحداث الشيء الذي جعلها موضع رقابة دائمة من طرف الحكام العسكريين كمنطقة عسكرية تابعة للقيادة الحربية بغرداية باعتبارها شهدت أحداث، خاصة منذ زيارة الأمير عبد القادر إلى لولاد نائل ووصول الجنرال يوسف إلى مشارف مسعد في 31

مارس 1845 حيث قام السكان بمعاركة عين الكحلة بجبل بوكحيل ضد قوات الجنرال يوسف. ثم ظهور مقاوم شرس وهو الإمام الثائر عبد الرحمن بن الطاهر المسعدي المعروف بالشيخ المرابط والذي دعى إلى مقاومة المستعمر كما أنه عقد في تلك الفترة ملتقى حضرته شخصيات دينية وسياسية في 1923 بمنطقة (بريش) بصحراء مسعد من أجل توحيد الصفوف وإعلان المقاومة في المغرب العربي حضره عدد من مشايخ ذالك العصر من كل الأنظار وممثلين عن تونس وليبيا والمغرب وقد سجل الشيخ بيوض الذي حضر اللقاء والذي دام ثلاث أيام، ذلك في كتاب عنوانه (ثلاث ليالي في الصحراء). وقد قبضت فرنسا على عبد الرحمن بن الطاهر الذي عاد من ليبيا بعد دعمه للمقاومة هناك، أثناء إحدى المعارك رفقة 250 فارسا وأودعته سجن سركاجي حيث تم إعدامه في 14 جويلية 1931 المصالح لعبد فرنسا ودفن بمسعد.



شهدت الفترة الممتدة ما بين 1900 إلى غاية 1956 لكثير من الأحداث، ميزها ميلاد وانبعثت الحركتين الوطنية والإصلاحية بالجزائر. رغم الظروف الصعبة التي كان يعيشها الشعب تحت سلطة (المستعمر) ومرور سبعون عاما على دخول الجيوش الفرنسية الغازية إلى الجزائر.

وكان المسعدي كغيره من العلماء والمفكرين ورجال الإصلاح على علاقة مباشرة بتلك الأحداث ولم ينقطع عنها باعتباره أحد أبرز المساهمين والمؤثرين فيها. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، إن عصر المسعدي كان له الأثر البالغ في تكوين شخصية باعتباره شاهدا على العصر. وهناك أحداث مباشرة سمت حياته الخاصة كوقوفه ضد المستعمر والمكائد والدماس التي كان يقوم بها أعوان فرنسا للإيقاع به والتزامه بالتعليم الحر وتأثره البالغ بقانون 8 مارس المشؤوم. والشيء المهم التحاقه بجمعية العلماء المسلمين الجزائريين والتي أصبح عضوا عاما في صفوفها وربط علاقات متينة مع شيوخها خاصة الشيخان عبد

واقدمه على حرق كتبه. وما جعلني أتطرق الى التوحيدي هو وجوه الشبه التي تربطه مع المسعدي. بالإضافة الى ذلك ان كلاهما كان يستعمل الألفاظ والعبارات ذات الجرس والوقع الجميل على الإسماع لما عصر التوحيدي فهو لقرب الى عصر المسعدي حيث ان الفوضى والاضطرابات السياسية وتطفل الأعاجم في جسم الدولة العربية والإسلامية وعاث سوس الفساد في ذلك الجسم العظيم الذهبي وتثارت عقد البلاد العربية الإسلامية وانتقصت من أطرافها والأهواء مشتتة والنفوس شعاع متطاير في كبد السماء وقد عاث البويهيون في العراق خرابا وضادا وفعلوا الأعاجيب في القسام الملك.

وقد شهدت مسعد ظروف -كما سبق وان ذكرنا- شبه تلك التي وقعت في عصر التوحيدي فقد بلغ الحال من الشدة والضيق وقلة ذات اليد الى ارتفاع الأسعار والتي وصفها ابن كثير بقوله (...ان الناس أكلت الكلاب وصار الجراد يزاد الناس فيبيع كل خمسين رطلا ب درهم...). كما انه من المفارقات العجيبة بالرغم من تدهور الأحوال السياسية والاجتماعية والاقتصادية فان الحياة الفكرية والثقافية عامة قد نشطت. وكما كان التوحيدي شاهدا على عصره وناقدا وناقما رفض ومرفوض معا نجد كذلك المسعدي وقد لخص لنا ذلك في كتابه (دكتاتورية غير متناهية) والتي صور فيها مظالم حاكم مسعد.

ووجه الشبه الموجود بين المسعدي والتوحيدي هو ماملكوه كذلك من الخط الجميل في الكتابة. كما ان التوحيدي في آخر مراحل حياته احرق كتبه وهو معلق عليه محمد رجب الصامراني بقوله (...ويظهر التوحيدي لنا بين الفترة من 347 الى 400 هـ ادبيا فقيرا من رواد القصور مريضا بجملة من الأمراض النفسية لعل أبرزها شعوره بالخيبة والخذلان وان انتقاله من حياة النفاق في أوساط

باب المقالات

سجن سركاخي حيث تم إعدامه في 14 جويلية 1931 المصادف لعيد فرنسا ودفن بمسعد. بالإضافة الى المقاومة التي قام بها لولاد سيدي سعد خاصة معركة عين الناقة بسبب قتل الأماهي لضابط فرنسي بمنطقة المجبارة يدعى النقيب "ويصال" في 12 أكتوبر 1854.

كما ان وضع مسعد الاقتصادي والاجتماعي احسن حالا مما كانت عليه الجزائر مليسيا. اذ شهدت المجاعة التي ضربتها سنة 1945 وعرفت بعام (التشيشة). بالإضافة الى سياسة المستعمر في تفجير الشعب وتجهيله. وبالرغم من انه (...حدثت بعثرة في التراث وتحطيم المدارس وتحويل المساجد الى كنائس فارتبكت العلوم ونصب معيها وهاجر العلماء وتشتت وحدة القبائل التي كانت تربط بينها الثقافة العربية الإسلامية ونحط المستوى العلمي من الناحية العربية انحطاطا كبيرا وأخذت الكتابات القرآنية تتوارى تدريجيا حتى لمؤشكث على الزوال وحاولت السلطات الفرنسية ان تعوض هذه الكتابات بالمدارس الابتدائية ولكن تلك المدارس لنقي بحاجة الراغبين في التعلم)... الا أننا نستطيع ان نقول انه على عكس الظروف الاجتماعية الصعبة والحالة السياسية والاقتصادية التي كانت تعيشها الجزائر ومناطق الجنوب آنذاك الا ان البيئة الثقافية كانت مزدهرة بل وعرفت ازهى فترات. وانتشار الزوليا في كل ربوع الولاية.

كما ان ظروف التشيشة للصعبة مع المكانة العلمية والأدبية والدليلية التي بلغها فيما بعد المسعدي كانت شبيهة الى حد كبير مع الظروف والمعاناة التي عاشها وقاساها علي بن محمد بن العباس ابوحيان التوحيدي (312-414هـ) الذي لحقه الظلم من ذوي الجاه والسلطان وتفضيلهم من هو ادنى منه مرتبة أدبية وعلمية

والسيرة النبوية لابن هشام والعقد الفريد والكثير من المؤلفات الأخرى. اكتسبه علما عزيزا وكان يحضر ندوات العلم وحلقات الدرس التي كانت تقام عبر المساجد، ويستمع ويسجل ثم التحق بمقاعد الدراسة ليتحصل على الشهادة الابتدائية، إلا أننا لا نعرف من شيوخ المسعدي إلا اثنين أولهم الشيخ الطاهر بن العبيدي العبيدي الذي درس عليه بتقوت النحو والفقه والتوحيد وبقي عنده طيلة ستة أشهر. ورغم ذلك لم يأت فيه شيخه بملوكه الصوفي وختم الألفية في حضرته بقرائهم عليه في صفر 1328 وعمره آنذاك 24 سنة. فقال المسعدي بمناجبة ختم الألفية:

السعد أقبالا والسرور تكاملا
والمجد حل بالفخر مز-----
والأحوان تيسمت أكمامه
والروض بأكبره القلم وعلا-----
فتمايلت أغصنه طربا لسه
ولصايفت أطواره وتها-----
والقوم سقرو والمذمة بينهم
ومدير هذا الكأس بدر كم-----
شمس تراها بالكواكب لفت
والزبرقان بحبسها قد أعض-----
فسمما بسهم ريشة كمل بدا
أثار نقعا بالفؤاد وما تجا-----
وبعيم بمسما الشهي وروده
ما بين بارق والعنديل تنه-----
إنا المقيم في هواها وليس لي
صبر على وجد ذنب الكلك-----
مشبوبة تحت الأضلاع ناره
تتكوى إذا ما دفت ذاك المنه-----
هي لها وجدها أب لها
وأما أخت لها يا ذا الع-----
ألفية بها القلوب تالفت
والقلب خامره الغرام تما-----
فلسع إليها وطف بها سباعا نفر
ولحي العويس ولا تكن متجاه-----
شدنية بدوية حضريمة

الارستقراطيين إلى التصوف لدليل على أنه وصل إلى مرحلة اليأس والشوم حتى نراه قد قدم على حرق كتبه إعلانا ونتيجة على تمرده على الحياة التي يعيشها..) اهـ لينتهي المطاف بعد تلك الرحلة العلمية الشاقة إلى الموت فقيرا معذما في إحدى زوايا مدينة شيراز اعتقادا منه بقلعة جدوى تلك المصنفات التي جعلها طمعاً لأسنة الذهب المتطاير في الفضاء لو كما وصفها بالقوت الحموي (ضنا بها من لا يعرف قدرها بعد موته تلك التي صرف بها رحيق العمر واتخذها الغاية بعد أن كُتبت عن أداء الوسيلة).

إلا أننا يجب أن نفر ونعترف بأن الفرق الموجود بين الشخصين ويعتبر مميذا في شخصيتهم أن التوحيدي كان يحاول جاهدا للتقرب من الحاكم وعقد العزم على الوصول إليه في حين نجد المسعدي ترفع عن ذلك مما جعله يكسب عداوه وهو ما نفر الناس منه لأنه عدى ضد الحاكم والسلطة الفرنسية.

فالمسعدي هو الإمام الغروي الأدب الفقيه الشيخ عبد القادر بن إبراهيم بن الشيخ الطمبي السعدوي عرشا للمسعدي مولدا، الثالث، ولد سنة 1888 في دوار عرش لولاد طمبة في سفوح مسعد. في بيت متواضع من بيوت أولاد سعد بن سالم إحدى البطون النائية المتمركزة في جنوب الجلفة.

عرف بالمسعدي نسبة لمسقط رأسه. ولد في أسرة كريمة. عرفت بالتقوى والصلاح، حيث كان أبوه أحد أعيان عرش لولاد سعد بن سالم.

وقد حرصت والدته على تربيته وتنشأته على القيم والمبادئ الإسلامية، وكانت تخدمه بنفسها سواء صغيرا أو كبيرا. وأدخله والده الكتاب وحفظ القرآن في سن مبكرة (سبع سنوات). وكان عصامي يجتهد لتعليم نفسه قيدا يطالع ما وجده من الكتب، حيث قرأ القرآن، ولامية الأفعال لابن مالك، والقاموس المحيط،

المقربين اليه وقد تأثر كثيرا لوفاتها- توفي والده ابراهيم بن الشيخ شهر أوت 1940 وكانت المدة التي تفصل بينه وبين محمد شهرين ونصف- عوقب بالسجن في حكم الكومندان شومر، كما بالنفي الى مدينة الجلفة من طرف الكولونيل مسوتي وحكام رباط مسعد مثل السيدين بوكس والفيان جرمة. وفرضت عليه الإقامة الجبرية بمنطقة (المعلبة) بعض الوقت وذكر ذلك في رسالته الى صديقه بن عايش بن الطيب يذكر فيها انه أقام بالمعلبة وقد سئم البقاء فيها..

كان واسع الخيال ولم يكن مثل معاصريه الذين كانت ثقافتهم تقليدية تركز على الثقافة الدينية والفوقية. عرف (..) باتجاهه السلفي الإصلاحى، لوى إلى شبه عزلة صوفيه.. من أغزر الكتاب كتابة وأطولهم نصفا.. اشتهر بحفظه الجيد وغزارة علمه. له قلم فياض وأسلوب يجمع بين النقد والفكاهة..

وقد بيع المسعدي في كثير من العلوم حيث كان يحتم عليه في الفقه وكانت فتاواه مصدرا للتشريع آنذاك. كان يعلم بالجامع الكبير بمسعد، كما درس بالجلفة، ويدرس لطليته كتب الصلاة والفرائض من سيدي خليل ومن بين أشهر تلاميذه الامام الشيخ محمد بن عبد الرحمن البرايس، والشيخ بن عواش والقاضي عرابي عطا الله هذا الأخير الذي كان يكيده له اللباس وعين من عيون الاستعمار حيث كان سببا في قضائه 23 يوما في السجن بعد وشاية من القاضي وزله في سجنه المحامي. لاقبارد من البلدية الذي كلفه إخوه بقضيته. وقد عرض المسعدي شكواه ضد القاضي الى حاكم رباط مسعد في رسالة مشهورة كتبها في 10 جوان 1939. وعرف عنه وقوفه ضد المستعمر الفرنسي الذي كان يرصد تحركاته ويكيده له عرف خلالها الى جانب محنة السجن والاعتقال، النفسي والمتابعة وكانت الادارة الفرنسية ترصد تحركاته أولا بأول في تقارير

لو شامها لب الأريب تخبرنا
قد صاغها بدر البهي شمس انتهى
بنائب يحكي المهوى لا أفلا
علامة دوامة وغضنفر
حز الفضايل والفواضل أجملا
عنيت ذاك الحبر بحر العلم من
له المزاي على الكريم وإن علا
محمد الخير بن مالك مالك
ورقاب أهل الفضل تشهد بالولا
أهدى لنا درا نفيسا نسوره
يسمى العقولا كنه رشف الطلا

وكم يعجبني قول الشيخ الطاهر بنعبيدي في إجازته للمسعدي حين يقول:
ثم المجاز عبد القادر من
فلي بفضل الله في أدنى زمن
تحسبه في غيبة التحرير
مجدا بلاغة الحريري
يقول من أبصره وأنصفا

الله يطى ما يشاء وكفى
إلى أن يقول:
أجزته بكل ما لفقته
من نثر ونظم لقد تمكته
وكل ما أفهمت
وما تلقيت وما رقيت

وكما ما قرأت استاذنا
العربي بن موسى وما أذا
أو غيره من كل ذي علم همي
بلوادي أو تونس أو غيرها
اما معلمه الثاني فهو الشيخ محمد بن على حساني (1868-1910) الذي درس عليه اللغة الفرنسية والتي أجادها باقن،، ليصبح نابغة عصره في اللغة والفقه والحديث. حيث قرأ شكسبير وترجم فيكتور هيغو.

وقد ساهم في تعزيز صفو حياته الضربات الموجعة التي كان يتلقاها خاصة في وفاة رفيقه ولده وأخيه حيث كان شديد الالتصاق بعائلته وكان والده ابراهيم وأخوه محمد من أشد

وكان بالمناسبة يلتقي بشيخه الطاهر العبيدي في إحدى وثائقه نجد بأنه لجاز صديقه الروحي ابن عياش بن الطيب بالحديث المرفوع إلى المسند حيث يذكر (كُتِبَ وأنا أضعف خلق الله البر الرحيم عبد القادر بن إبراهيم لطف الله بي في الدارين أمين حديثاً الشيخ الطاهر بن العبيدي بالهامل حديثي الشيخ المكي بن عزوز بسنده المتصل إلى سيدنا معاذ بن جبل رضي الله عنه قال قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: يا معاذ أتني ابنك فقل دبر كل صلاة اللهم أعني على ذكرك وشكرك وحسن عبادتك وقال الشيخ بسنده وأنا ابنك الخ وأنا أقول لك يا عبد القادر أتني ابنك الخ وأنا أقول لآخي الروحي يابن عياش بن الطيب أتني ابنك فقل دبر كل صلاة اللهم أعني على ذكرك وشكرك وحسن عبادتك وقد أحزته به وأجرت له روايته عني لمن يحقق بذلك حسبما لجازني الشيخ رضي الله عنه فليشدد يده بهذا الكثر الذي تنقطع دونه أمالي الرجال فمن سند صحيحة سيد أهل الكمال والحمد لله على كل حال ذلك فضل الله يؤتيه من يشاء والله ذو الفضل العظيم) وهذا يدل على أن المسعدي سمع عن العبيدي في الهامل.

كما كان كثير التردد على مدينة افلو لزيارة صديقه البشير الإبراهيمي في منفاه. أما العاصمة فكانت زيارته لحضور اجتماعات جمعية العلماء المسلمين لقاء صديقه الإبراهيمي في بيته.

عن مفتي الجلفة سنة 1928. ووجدنا رسائل عديدة تأتي إلى الشيخ من مختلف الاقطار وحتى من عند العبيدي والديسي يسألونه في بعض المسائل. ومن أشهر فتاويه ماشكل على علماء ميزاب من ميراث المختل وهي الفتوى التي بلغ بها صيته المزايح المجاورة خاصة الاخوة المزييين وكان سؤال عن فتوى من بن الحاج بكير بن يحي "مزيي في القرارة"

مكتوبة مسجل عليها (هذا الرجل خطراً على الأمن العام وعلى فرنسا). وكان المسعدي ناقماً على الوضع وعلى أهله وذكر ذلك في إحدى رسائله للديسي حيث يقول (..ولاحي الله هذا الزمان ولا بياه، زمان سادت أرأئله، وشاطط أباطله، عقت فيه القوافي ولم يبق منها سوى الرسوم العوافي -ثم يضيف- على انسي بين أظهر بني نائل، ولم استظهر من نائل، وبين بني سعد ولم يسعدني سعد..) وهو ماجعل الديسي يتجاوب معه ويرد عليه في إحدى رسائله، حيث وصفه بقوله: (بدر بني سعد وإن لم ينصفوه قبل وبعد، إذ لو انصفوه لتوجه بل وزوجوه، من تحصد عليه مسعد، وإن كان أهلها يعلمه لم تسعد...) إلى آخر الرسالة. وقد عبر المسعدي عن ذلك في إحدى قصائده:

اصبحت في مسعد وليس يسعدني

دهر بلا صاحب ولا ديسن

كأنتي جئت اغتال العقول

أو اعلمهم طيش السراحي

أو كأنتي مصحف في بيت طاغية

هلبجة من أهل ثمة الديسن

ورغم أنه كان مذكياً على القراءة والكتابة والتعليم إلى أنه كان يرحل من حين لآخر لزيارة شيوخه أو حضور اجتماعات خاصة رحلته إلى زاوية الهامل لالتقاء دروس وزيارة صديقه الديسي المدرس بالزاوية. والالتقاء بالاعلام والشيوخ الذين كانوا يزورون الزاوية بانتظام، والمسعدي قصيدة قالها حينما وفي ختم ملحمة -الحريري للسيد الخليل نجل المصطفى القاسمي بعد أن سئل أن يقول في ذلك شيء من شعره وكان بصحبة ولده محمد، فقال:

محمد بشرني بعز والقبال إذا

ماحللتنا فيث عريسة رنجال

إذا ماترلتنا بين ليث واشبيل

بهم تلغ الاوا وابلغ امالي

هم العروة الوثقى هموا كعبة الندى

هموا قبلة الرجى هموا صفوة الاعال

فصيحة، الضرعام الذي إن تكلم أفهم... وإن كتب أُرهب وإن ناضل قضم وقضم وإن نازل قهر وظهر... ويصفه الشيخ عبد الرحمن الديسي بقوله: تسم البراعة والفضل من أقر على أنامله البراعة بدريني سعد... خير جليس وأفضل أنيس...".

وقد ترك العديد من المؤلفات ما زالت مخطوطات منها:

- 1- شرح لامية الأفعال لابن مالك
- 2- طرفة البيان على نظم تحفة الإخوان - وهو شرح على رسالة البيان للوديع
- 3- الكلام عن الولاية في الإسلام
- 4- تفصيل البادية بالأدلة البادية [وهي رسائل أدبية تبادلها مع عبد الرحمن الديسي]
- 5- الصلاة
- 6- البدعة في الإسلام
- 7- شرح لامية العرب للشنفرى
- 8- قطاليم حاكم رباط مسعد المتوالية دكتاتورية غير متناهية.
- 9- فتاوى كثيرة مختارات أدبية جمعها من لمهات الكتب.
- 9- ديوان شعر مخطوط
- 10- شرح على تحفة الأفاضل للشيخ العبيدي
- 11- طرفة البيان على نظم تحفة الإخوان . وهي شرح لمنظومة العبيدي التي نظمها في البلاغة للدرير.

بالإضافة إلى دروس مكتوبة عبر كناشات كان يستعملها. أما الرسائل فلاتعد ولاتحصى ضاع منها الكثير كان يتبادلها مع اعلام عصره اصنفاته من الادباء والحكام والاعيان وكانت اغلبها ادبية وذاع صيتها لما فيها من عيون الانب والحكمة والشعر وقنون النثر وهي من نوع الرسائل الاخوانية المتبادلة بين شيخ وتلميذه وشيخ وصديقه. ولم تكن بعيدة عن مآرقة تلك الفترة من أحداث خاصة وأنه في عدد من الرسائل نجد آراء سياسية بما فيها عدد

باب المقالات

كما عرف عنه كتابا في صحف جمعية العلماء إذ لما تأسست جمعية العلماء أصدرت قرارا لها في 1933 يقتضي بتخصيص جزء من الشهاب تنشر فيه خطبها ومحاضراتها وفتاويها وجميع منشوراتها العلمية ثم أنشئت الجمعية فيما بعد جرائد وفي سنة 1935 صدرت البصائر. فنشر فيها عدد من المقالات والآراء وقد حدثني الباحث والمحقق (ضيف) صاحبه أنه اطلع في جريدة على رسائل تحمل عنوان كتبها المسعدي وللأسف الشديد لم اطلع عليها.

وعرف بأنه و مترجما لإتقانه للغة العربية والفرنسية إذ عرف عنه أنه أول من أدخل أدب شكسبير وفكتور هيغو إلى نواحي الجلفة وخاصة منطقة مسعد.

كما أنه كان من الأوائل الذين التحقوا بجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، حيث شارك في الاجتماع التأسيسي المنعقد بتاريخ 17 ذي الحجة 1349 الموافق 5 ماي 1931 بنادي الترقى بالعاصمة. حيث تم وضع القانون الاساسي للجمعية والمصادقة عليه، والموافقة على تشكيل المكتب الاداري للجمعية. كما كان يحضر لاغلب الندوات التي تقيمها للجمعية وحتى الاجتماعات الرسمية ومنها حضوره للجمعية العامة لجمعية العلماء المنعقدة في العاصمة من 1 الى 1934/11/03 بناء على الدعوة الموجهة اليه من رئيسها بتاريخ 1934/10/17. كما شارك في الاجتماع المخصص لانتخاب المجلس الاداري العام لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين لعام 1946

وصفه شيخه العلامة الطاهر بن العبيدي بقوله: "الامام العلامة الهمام. خيثر. المفهوم القائف بجواهر المنطوق والمفهوم الخطيب المنشئ" ويصفه كذلك الشيخ بن العبيدي "عرة جبين الأدب، ودرة الجحاجة الألباب الرواي من الكلام صحيحه والزواي من اللسان العربي

العبيدي لبقاك الله على مدد الأيام بجاء سيد
الأنام وبعد يا مولانا إن عبيدكم لفي غلق عظيم
وجود جسم لا تقطاع الأخبار واندراس الأثار
وقد كتبت لكم جواباً عن جوابكم ولذيق خطابكم
ورجوت الاطلاع على بعض أحوالكم مع انك
يامولانا أهل الصبح الجميل والفخر الأثيل

بان الحبيب فعقل الصب مقبول
والطرف منهمل والحزن موصول
والقلب مضطرب بالنار ملتهب

والدمع منسكب والصبر مقول
فللقب في ضجر والطرف في سهر
والخذ في مطر والدمع مطول

والفكر في هجس والوجه في عس
والسمع في خرص أن يسمع القيل
قد بات يرفعى المهي عن وده ماسها

والنار قد مسها والطبع مجبول
إذا بدا كوكب الخرقاء قلت له
ابغ شيهك أتى فيك مقتول

أراه يكسر طرفاً وهو منحرف
مستهنأ قللاً أتى لمشغول
كيف المبول إلى وصل أتى به

والبعد خيسني والعقل مذهب
كيف القرار وقد قال الوشاة لقد
بان الحبيب بحب الغير مكبول

بان الحبيب وقد شطت مرابعه
قلن يبنها حاف ومنعول
الا ان يقول:

فان رضيت فذاك السؤل بالملى
وان هجرت فمفقوت ومقتول
حاشاك ياذا الوفى والجد ان لكم

جاءها عريضا وبالمعهود تكميل)
فأجابه الشيخ العبيدي بما نصه:
وردا لكتاب فراق صوب صوابه

وخطوب شوافي خطت بخطابه
والتمدد اسفر والزمان مساعد
فولجت روض الوصل من اعتابه

لما فككت ختامه الغيثه
درا نفيسا يوم حسر قرابه
لله درك يتبيل العصر في

من الأحداث الدولية خاصة التي شهداها العالم
الاسلامي كالانقلاب الذي قاده كمال أتاتورك
ضد الخلافة العثمانية. واغلبها تبادلها مع
الشيوخ الامام عبد الحميد بن باديس، محمد
البشير الابراهيمى، الطاهر بن العبيدي السوفى
(1886-1968) واخوه احمد العبيدي
(1307/1397) ومحمد بن عبد الرحمن
الديسي(1854/1921).

منها رسالة من الابراهيمى بخط يده وبختم
جمعية العلماء تحت رقم 337 مؤرخة في 02
رمضان 1366/20 جويلية 1947 حيث جاء
فيها (الاخ المحترم الشيخ عبد القادر بن ابراهيم
حفظه الله. بعد السلام عليكم ورحمة الله فقد
بلغتني رسالتكم ففرحنا بقدمها فرحتنا بروية
وجهكم اما مذكرته عن استعذابكم للانتقال
حيث تعمل للعلم ولدين فقد مرنا ذلك جد
السرور وقد بلغني من جماعة الجلفة انهم
راغبون في قدومك اليهم ونحن نوافقهم عن
ذلك ونضك على القدوم الى الجلفة وفتح
دروس الوظ والارشاد ونحن نوافقون انك
تخدم الحركة اصلاحية لا في الجلفة وحدها
بل في كل مايحيط بها من قرى واعراض بارك
الله فيك واعاننا وياك على الخير وعطيك
السلام من اخيك محمد البشير الابراهيمى). اما
مراسلاته مع شيخه الطاهر بن العبيدي فلا تعد
ولا تحصى منها الرسالة التي يصفه فيها شيخه
بـ (غرة جبين الآداب ودرة الجاحجة الانجاب
الراوي من الكلام صحيحه والزوي من اللسان
العربي فصيحه الضرعام الذي ان تكلم فهم
ولفهم وان كتب اربع وارهب وان ناضل
قضم وقضم وان نازل قهر وظهر الأديب الذي
لايجازي ولا يماري ومادرك ما هو بلغ
القصاري...) فريد عليه المسعدي (لحمد لله
سلام لبي من عود الجمان وأزهي من روض
الجنان وأنكى من الأس والأخوان يهدي الى
جناب الزاكة الملاذ العلامة الأستاذ ذي
الأيادي والأيدي شيخنا سيدي محمد الطاهر بن

بالإيدي والإيدي مولانا العلامة شيخنا الطاهر بن العبيدي بعد اهداء سلام ممزوج بشوق زهر رعه على اطلال القلب وانهملت سحائبه على صفحات خدود الصب وتراكمت عليه غمائم الاشواق فاسالت منه العزب وعلقت في وجهه الشرق والغرب اعلم سيادتكم العلية ان الوصول اليكم في هذه السنة صار دعوة خلانية ومادراك ماهية نزعة شيطانية تقشعر منها الجلود ويشهد ببهتانها الحجر الجلود مع اني والله الذي لا اله الا هو لانتظي من الوجد واحن اليكم ولجن العرب الي ربي نجد وكيف لا وانت الروح والراح والمورد العذب الذي يجب المقر اليه والرواح لكن قضى الله ليس لاحد منه مفر وعلايق الشيطان بخلايق الانسان لاتبقى ولا تترك تدعو العباد الى الفساد لمقتاده واجلب عليهم بخيلك ورجلك وشاركهم في الاموال والاولاد فمنها تفرقنا الاول الذي اورثني كامن من النكاد والعباد وصيرني حلا بهذا البلد طريفا عن تلكم البلاد ومنها وهو اهلها اني لما رمت الاوبة وإخلاص التوبة ورد علي من اخي تفراف فاذا هو لجحاف بلا إنصاف قائلا لا تخرج من مكانك وايسس كما ييس لخوانك فقلت والله ما هم لي بلخوان وحاش لله ان يكون للشيطان على عبيده من سلطان فرددت عليه قائلا ما لمانع من القسود وأردت بذلك اختبار سره للمكثوم فرد ردا رديا وشهابا خلته ليس مضينا ولما صنعت من ناديه ذلك الهرج وتحققت ان في بعده ذلك البهجة وتبها سرايا بقية وعلمت انها مال للخديعة تركته كلاله ولم زده في ذلك لشارة ولا مقالة وكتبت اليك لتعلم ان كلامه مره بالقوم كلام بلا معنى وشجرة بلا مجني ولقد عزممت على للمسير من غير خفيرو جعلت الله حسي ونعم للتصير فاقسم على والذي فعاقتني عن مقصدي فقلت اكلت عري عزمي وتزايد بالشوق همي.

رعي النعمام بصكه وكتابه وقدتك نفسي من همام مصقع
خاض القريض وماعبا بعابه
خضت الخضم في العروض وانت
في ادب العريض تجيد جوب صعبه
اما اللسان فكنت قايده جنده
وعريف دولته وقيل صحابه
ان قال هذا الفطريف هل من نايغ
كفاء يكف الخصم سيف جوابه
ركض العلوم وجانبها واجداها
من قام في نادي الفخر سطاها
فقتا فعبد القادر الحبر الرضى
جواب اكلم العلا ورحابه
لازال في اهل اللسان مجددا
عهد البلاغة ينتمي لجناحه
مرفوع القادر سليل سلامة
بالمصطفى روحا لوجود لبابه
صلى عليه الله طيب سلامه
والاعمال والنصب الدعاء لبابه
اما بعد... الجهد المقدم الفطريف الهمام يهر
الادب واللسان غضب الصيقل واللسان قو
الفضل الباهر والفخر الباهر ولدنا الشيخ سيدي
عبد القادر بن ابراهيم... وبعد فانه ورد كتابكم
الاخير مقلدا قلايد المعاني لابسا حلل رفيق
المباني فتمتعت به وشاهدت حسنه وبريقه
واقطعت داني روضه وكرعت رحيقه... فله
دركم في الصناعتين غير انكم تتعاملون من
الكلام الدرر الثغالية وتصطفون منه مايزدري
نعمه بنفحات... اللهم كما سترتنا في الدنيا
بحلمك وفضلك وكرمك فاسترنا في الآخرة يا
واسع الفضل يا اكرم الاكرمين يارحم الراحمين
فاجابه المسعدي بمسالي: (روح التحقيق
وانسان عين التحقيق ولما لمساعد فريق خاتمة
العلماء الاعلام ومسيد السادات الجهادية الفخام
ذو الشرف الباذخ والقدر الشامخ البدر الزاهر
صاحب الفخر الباهر والمعاني الرائقة الفائقة
والمحاني الأنفة العابقة المخصوص من الله

على العروة الوثقى والحصن الحصين الا وهو كتاب توهين القول المتيقن والغول المبين ومن اعجب مايتعجب منه المتعجبون ان في القرن الرابع عشر قام حامل لواء المقتشقين المارقين الضالين المضلين لفصم عرى الدين المبين بضلاله المبين فقلت بالعجب العجيب اليس من الاشرط اذا لعن اخر هذه الامة لولها وولدت الامة ربها من غير ارتياب كيف وهذا الطريد قاسم بن سعيد ومالحراه بان يسمى حاسم بن طريد قام لصمم احمية الدين الهادين يمشع عليهم بما هو اهلهم فما اصاب موسى عسه نيله ونابز بابز بالالاقاب وتاه فيما للخزعبلات من الشهاب وهل ضرر المسحاب نبح الكلاب وجمعع بسفاهة فيات فيه وصمدل ورطن بالتمويه وكل اناء يرشخ بما فيه وفاه بما فض فاه ولبان عروضا رضى منه البنان وطار طيران الفرائس حول السراج وملا رلويته من الملح الاجاج وبحث على حقه بظلفه وجده مارن اتفه بكفه وجي على قومه حرب الباسوس وحباس وسود للكراس بما احبا منه الانفاس وطن طنين الذباب وطن ان قد خلا له الجو فانساب ولوطا عشاء فقاتب به في القاب اذا مراد الله اهلك نملة سمت بجناحيها الى الجو تصعد وضاهى تسيج العنكبوت وينطق بحيث يجب السكوت وجاء بشقائق اعقبته الوبال وحيث وجب ان يصلي بال واعرب عما لاهل مذهبه من الشر المرموز فاختبهم عاقبة قوم المعجوز وماكان في خلدي ان تظهر لذا نفاقه الدروز قوم تدينو ببغض الصحابة اهل الاتاية المشهود لهم بالجنة قوم اتكروا الراي وهم حكموه فلعمري ان هذا لهو الجنون والجنة زعم هؤلاء البغاة الاشرار ان لمة السنة دعاة للبرار وهل على الائمة الا الطاعة ولزوم الجماعة فتبا للخوارج كلاب النار الذين رضو من دينهم بالوقوف على شفا جرف هار فانهارولوتنه الغبي للعين لما اظهر ماعليه قلبه منظوى ولكن ران على قلبه هواه

لقد منعوني الروح والراح والمنى فجد بي الوجد المجد لذى الضنا
وقد منعوني الانس والشمس ان ارى بدور تدور والبدار الى المنا
وقد منعوني الزور بالزور منهم فصرت بهم حلا وقد حل بي العنا
وقد منعوني بالبعد فابعدوا وعدوا وحادوا عن جنائي لذى الجننا
وقد منعوني عن رشادي ومرشدي ورفدي ورصدي للمعاني وماعنا
وقد منعوني وابدعوا بي وارعدوا سحب ضلال بهم التحب ملونا
وقد منعوني بالقلل واقليل وجوب الفلا بجني الهلا وبه القنا
وقد منعوني الوصل فاتصل الجوى وجو جنائي بالجنون لقد منا
وقد منعوني والمنون منيبة وجل منا ان احل بمن تنا
وقد منعوني والجفا بي جريرة فجروا على والجرير بي التنا
وقد منعوني جفني الفريح قراره ودمعي دمي والغد خدده الرنى
وقد غدت عيني بنعي غداهم اذا بان باب البين والتصدع اليها
وقد جارت العذال جادت عاذرى قلله مالحنى واهنا واحسنا
وقد حاد من قلد العباد لعلنا وغاب فحاب الغاب وارتكب الجننا
فان قلت كيف الحال فاحلل مقلتي انا يوسف ويوسف قد غدا انا

اما الرسائل المتباعدة مع محمد بن عبد الرحمن الديسي فلا تخلوا من السجع والصنعة كما ذكر د.بن قينه (حيث يختار الكلمات ذات الجرس الموسيقي والرنين القوي...) منها الرسالة التالية التي بعثها للديسي: (الى جناب العلامة المصان والفترة في جبين الزمان الشيخ سيدنا محمد بن عبد الرحمن لا برج يعون في امن وامان. فاني قد اطلعت اينك الله

التلكسون على اعقابهم زمرا

هذا ماسطرته يد الوجل مصباحا بالحجل
والمملوك وان لم يكن من رجال هذا الميدان
فقد انتفض على قدر ماعنده من الايمان وقد
بعثا بالكتاب لشيوخنا الهمام ذي الايدي والايادي
العلامة الطاهر بن العبيدي الوادي).

لنأتي فيما بعد جواب الطاهر بن العبيدي
على الكتاب. (وفاته ورد لي الكتاب في بطن
الكتاب وكلا الكتابين طالعت ولتلك المعاني
الشاهقة بعون الله طلعت عن مطالعة القول
المتين حتى جرمت وقلت انه غول او غول
مبين اما صاحب التوهين فقد ابردا الغلة وشفا
الطة وها انا قد اصبت الظالم بسهم فاضربوا

لي معكم بسهم:

للحق نور لم يكن بالغاب

والناقمون عليه في الغاب

ومن الذي يقدر على حرب الهدي

والحق انكى من اسود الغاب

واتظر بعين التفكير شماخيهم

اذ قام يدعوننا لنشبه ضباب

واستل سوطا باليا وسطا به

واهمز في الميدان مثل ذهاب

واتي يحط من الامة قدرهم

فاتحط بين نعلنا والتراب

ان دام هذا الفاضل المهذار

في اقوامه ظفروا بكل سراب

الا ان يقول:

فه درك صاحب التوهين قد

نوهت قدر السادات الاصحاب

ورفعت شان امة الدين الالى

دعوا الفروض بسنة وكتاب

وطمست عين باطل قد فتحت

وقطعت كل مدجل كذاب

لازلت مفتوح البصرة دافعا

بالعلم ملحوظا عظيم جناب).

وكتب اخوه الارشد وصنوه الاسد الشيخ

سيدي احمد بن العبيدي مائلي: (وبعد فانه ورد

باب المقالات

فاعصاه فظن انه قال ماتمناء فوقع به نهوره من
حيث لايرجوا الخلاص واتى له ولات حين
مناص فلاعجب من هؤلاء فانهم قلدوا جابرا
وماهو في زعمهم الا شعبة من ابن عباس
اترى ان جابرا تلقى بعض عثمان وعلى من
ذلك الذبراس الحبر النقاد ام لثاء على اجتهد
ولعمري ان هذا لمكتوب عن جابر فما هو الا
مذهب كاسر بن خاسر عن ضل بن ضل عن
هيان بن بيان عن اللعين الطريد عن قاسم بن
سعيد عن هواء عن طيشه عن عصاه فلا حولة
ولا قوة الا بالله فله درك يامولانا لانت موسى
العصى وهذا فرعون الضلال النيس هذه
العصى واليد البيضاء وتلك العصى والحبال.

ان الصلاح جميع الناس تحمله

وليس كل ذوات المخالب السبع

واذا كان لكل فرعون موسى ولكل دجال

عيسى فما انت وذاك فيجرد ذو الفقار ونا في

كل ناد على المارقين الاشرار:

الله اكبر سيف الحق قد بهرا

وكوكب الالهة في الاحق قد ظهرا

عضب الزبيدي لهام المارقين فرا

وذو الفقار سطا للملحنين برا

من كان ينكر فلينظر مصادمه

بمصرع الذل والخزيان قد نحرا

بكف شههم في المجد غايته يعلو

السها شرقا والشمس والقمر

الا ان يقول:

صوغ ابن بجدة فخر الاكرمين

وذا محمد المرتضى الديسي الذي ظهرا

يابن الكرام جزاك الله مكرمة فليق

بقسا الشمس دوما لا تخف ضررا

لوهنت ما استمتن الكلب الطريد وهل

يمسى مع الصبح ليل احصنا البصر

ويضيف:

له در الذي للديس نميته

اذ سل عضابه قوم الضلال فرا

الباحثون على حنف يظلفهم

وطرفي ربيع السرور محمـد
ودمعي يحكي جعفر ويزيد
محمد بن عبد الرحمن لآلزل يامن وأمان بعون
وملي لا يكي عليه وانـه
الرحيم الرحمن. ولما تصفحت منشورها
وتتبع سطورها قل قل قلت: لا عجب أن

منار الهدى أخنى عليه مبيد
له همة تطو وتشهد انـه
لامـة خير المرسلين عمـد

قال الديسي في رسالته: (من احيا الله قلبه
بنور المعارف واذقه حلاوة اسرار دقائق
اللطائف العلامة حقا المهنـب تحقيقا وصـدقا
سيدي عبد القادر بن ابراهيم لازلت باللطائف
تهيم ولمتع الله بكم الاسلام ونفع بعلومكم الاتام
وبعد اهداء سلام كلطف اخلاكم وطيب انواقكم
فانا بخير وداعون لكلـم بالخير وقد وصلنا
تـشـطـيركم البديع المزري بازهار الربيع الذي
اسـمـد له من صميم الفؤاد بـالفضل واقول
قيامـا بالقطـب ولو على النفس بانه ارجح في
الاضل على ان تشطير القصيد اصعب من
انشاء لما يلزم له من التوطئة ومراعاة الالفه
المناسبة في لبتائه.....).

وللمسـدي تشطير اخر لمنظومة العقبيـة
وهذا بعد طلب صديقه ابو القاسم بن جابو ربي
بصري (1881-1937) حيث يقول المسـدي
عن سبب تشطيره: قد اطلعني الهمام الأروع
والإمام الأروع والذي الروحي ومحبي مسـدي
الحاج ابو القاسم بن جابوربي متعه الله بأنـجـاله
وأقر عينه بلوغ اماله على قصيدة وأي قصيدة
بل جوهرة فريدة لإمام العصر الفخر العلامة
المصان سيدي أرمني البحر بالدر، فقال: أريد
أن تخمس أو تشطر فقلت: من لي ومن لـي
وعزمت على التقهقر فاقسم ألا يكون إلا ما
أرـد..... فبادرت إلى يرار يمينه وأن أدى إلى
دخول الأمد وعرينه.

على حضرة شيخنا العلامة كتابكم يحمل بنود
سلامتكم لدامها الله عليكم ومعه الكتاب الذي
زينه التحرير ذو الديانة المتينة سيدي محمد بن
عبد الرحمن واطلعتني الاستاذ عليه فقلت راميا
مع من رمى والله ولي التوفيق

الحق لا يخفى على البصراء
والمنكرون له على عرجاء
طارت بهم ورمتهم في هوة
ارتتهم في الهلك والانتكاء
قوم رضوا افتكارهم شرعا و
قاموا في وجوه الدين بالاغواء
هذا وشماخيتهم عبد الهوى
جاء الاتام بحجة عيـاء
ابدى لنا القول المتين وآله
والله اوهى من دقيق هباء
نقض الائمة بالسفاهة ياترى
نهج الكلاب يحط عرش سماء)

كما ان هناك رسالة من الديسي الى
المسـدي، مؤرخة في 18 شوال 1383هـ
فيها (ولندا العزيز ذو التحقيق والتحرير سيدي
عبد القادر بن ابراهيم الهمام، امـتـج الله
بمعارفكم وعلومكم للمسلمين والاسلام. السلام
عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته اما بعد فانا
بخير وداعون لكم به وراجون منكم مثله هذا...)

ومنها كذلك رسالة الديسي عندما اطلع على
تشطير المسـدي لقصيدة الحميدية التي نظمها
الديسي بسبب إلغاء الخلافة الإسلامية والتي
مطلعها:

ثاني على عبد الحميد حميد
وحزني عليه ملحيـت جديد
فكان تشطير المسـدي:

ثاني على عبد الحميد حمـيد
وشوقي إليه طارف وثـلـسيد
وصبري فان والتحصـر زائـد
وحزني عليه ما حييت جديد
ووـجـدي به يحي وشجوى خالـد
وأكتبى علم وفكري شـريد

الذاتي... -ويضيف- ومن أهمية هذه الرسالة أنها توضح لنا تحول في فكر الشاعر يتمثل في عدوله عن رأي سابق في تفضيل المدينة ورغم أننا لم نستطع تحديد تاريخ الرسالة فإننا اهتدنا إلى أنها تحمل رأيه الأخير والنهائي في المفاضلة بين المدينة والبادية.

لما رسائله مع احمد العبيدي فهي كثيرة، منها الرسالة المؤرخة في 30 ربيع الثاني 1328. ونصها: (...الأمعي الأديب السوذي الأريب الفاضل الكامل الفريد الحلال للدراكة الأمجد القهامة الأسعد من مثله عديم لو نادر الشيخ سيدي عبد القادر ..

ورد الكتاب فجند الأفراس

وأزاح عني الحزن والاحتراس

فتمابلت اعطافنا بقدمه

كتمابل التشوان يسقي الراها

لما فككت ختامه الفيتة

مسك الختام على الاحبة فلحا

الفافله كالنبر علق في نحور

الغلايات فافلق الاصباحا

قد توجهت فصلاحة وبلاغة

تاج الطو وقلدته وشلحا

لما لا وقد جادت به افكار من

نطق للشاء بذكره الفصاحا

اعني سمي القدر عبد القادر

الخل الولي الجهبذ الجحجاحا

فحل القريض صاحب لجاه العريض

الفاضل الحبر الرضي النصاحا

..هذا ماجادت به قريحتي الجامدة وذهني

الفاتر المبهين والله يتولى هدي الجميع أمين وإذا

سالمتم عن الحال فانا بخير والحمد لله تعالى...)

ولجابه المسعدي بما يلي: في 21 ماي 1915

(...أشرف سلام مزودج بالمحبة والوداد

ولزكي تحية تترى بالعقود الدرية وكل كوكب

وقاد يتمسك بها عرف بحد العباقي وتتمابل بها

اعطافين المحبين والرفاق لدى التلاق يحدو بها

باب المقالات

ومنها كذلك رسالة الديسي للمسعدي: (...فخر الواسطة ومن هو في عقد ادبائها وفضلتها الواسطة، المحب الوند والمرومق الموند العلامة سيدي عبد القادر بن ابراهيم منحت الفهم والتفهيم والتبجيل والتكريم...) وكان جواب المسعدي: (الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله. الهمام المصقغ الذي لايجارى في رهان والامام المطلق الذي لايلز في قران. علامة الزمان وخلاصة العرفان خاتمة المحققين الاعلام المنطقين والنهائية في علو الشأن...) فجاء جواب للديسي: (...نفس البراعة والفضل من لقر على نامله ليراعى. بدر بني سعد وان لم ينصفوه قبل وبعد اذ لو انصفوه لتوجوه واستقاله ان لقل مولوه لو زوجوه...).

فكان جواب المسعدي: (...الفضل من اسلمت اليه العلوم زمامها واكمل من نشرت عليه الفهوم اعلاها...)

ثم انطلقت المراسلات بين الشيخين ويؤكد المسعدي: (...ثم بعد سنة انشا في ذلك مقامية سلك فيها غير مسلكه القديم فجاء بشابهى متن الدر النظيم...) وهي مقامية تفضيل البادية بالانلة البادية وهي عبارة عن مقامية في اربعة اوراق يقول فيها الديسي (احمد من فضل العرب على سائر الأمم وميزهم بأكرم السجاياء وارفح المزاياء وأشرف الهمم وخصهم بأن بحث منهم من فخرت به الغبراء على الخضراء سيدنا ومولانا محمد الذي أعطى السيادة المطلقة في الدنيا والشفاعة الكبرى في الآخرة صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه وأتباعه صلاة دائمة تترى... هذا ومن المعجائب التي يحكما عيسى بن هشام.....)، يقول الدكتور عمر بن قيسه: "...وهي رسالة اعتبرها الكاتب مقامية لا تزيد عن اربع صفحات قام الكاتب بشرحها تصسيد فيها مفردات لغوية وتلميحات أدبية تاريخية مما يجعلنا نتأكد بأنها مقامية اقرب إلى الصنعة والتقليد منها إلى الإبداع والإنشاء الأدبي

لم لا وذا شقيق شمس العلم
من قد اخجل الإصباح والمصباحا
جنت القريض مسائلا عن كنهه هل أنت حر
فقال كيف وصاحا
..وهانا لعمر الله ما لنا بأهل القريض ومن
لي بمجارة ذا لجاء الباذخ العريض الا اني
تطلعت على من دابه الاغصا لا كن العز
سيدي لبنت ساعا لاسيما لمن هو مثلي مزجي
البضاعة.....).

وله كذلك مراسلات مع عدد من العلماء
منها رسائل متبادلة مع الاديب يحي بن المعبد
بن عبد السلام (....-....) تلميذا الديلمي وحاكم
قبيلة زينة. خاصة تلك المتضمنة القصيدة
الفريدة التي يقول فيها المسعدي:

وقفت على سفح الديار الدوائر
بنسج الشمال والديور الدوائر
مرايع بالربيع لبلى تحلها
رسوما لها اجرت ربيعا محار
ومثلا الواسلة التي كتبها المسعدي لصديقه
يحي مستترا له لما تخلف في دعوة دعاه اليه
معانبا اياه وبها القصيدة الرائعة التي جاء فيها:

ارخيت من شرخ الشباب عتاي
ووطئت من مرح النشاط عتاي
وركضت خيل اللهو في مرح الهوى
ولم أرو مما عناه عتاي
وكم استملت الصخر حتى فجرته
وأجبت خذا بالخذور دعائي
فققا خليلي على ربع عفا
بالله من هز العنول دعائي
هذا زمان ليس يعثر معسرا
فلزور أهل الغر كيف يداتي
مالي بحمل خطوبه من منة
كلا ولا للصبر عند، يـدان
أرنب بعين لا تزال غريقه
ومن الجفون الوجد ألقم ران

والحبر الأورع مليس عرايس الالفاظ حال
المعاني ومثير حناديس الظلمات بشوش علمه
الواضحة المباني. الاديب الاربب اللوزعي
الامعي النجيب العلامة الاوحد الشيخ سيدي
احمد نجل العبيدي الاسعد جعل الله هلال
محرك بدرأ وأيقاك لنا كهفا ونخرا بجاه من
وطى البساط بنعله عزا وفخرا وبعد. فقد ورد
الجواب الكريم والإحسان العميم فكان لبهى من
لدر الذكيم والروض الوسيم كيف لا وقد جابت
به قريحة سحبان العصر وإنسان عين الدهر
مفجر الصخر بلا فخر فوضعت سيدي على
الراش والعين وقمت له إجلالا على القدمين
وقبلته قبل فض ختامه مرتين وفضضته فاذا
هو السحر الحلال والوبل الهطال وتحققت فيه
ان من البيان لسحر وان من الشعر لحكمة
تخفق وتكدي والافكيف يجمع سر الضب
والنون الا كل نفاث في العبد او من قلد العصا
واليد البيضاء فهو جدير بان لايجاريه احد
ولعمري كيف يجارى متلكم في رهاق او يلز
معه في قران مع ان هذا هو العليـب العجـاب
والبحر العباب والحق الذي ليس معه ارتياب
ولما وقف عيذك على تلك الابيات وراى تلك
المخدرات منكشفات خالها جنة الرضوان او
ثار كسرى ابو شروان فاخذ الطرب والانشراح
واشد مااملت عليه الاقراح:

اذه شمس ام ذا بدر لاحا
ام عرف مسك بالبشائر فاحا
ام عقد در علقته عفا
بالخندريس فادارت الاقداحا
فسقت فاصمت كل صب مرقي
قد اشترى بالروح منها الراحا
ام ذي طروس في خنور سطورها
حور البلاغة تخلب الاولوا
بل ذي سطور لابن بجدة عصره
من بدر فضله بالمغفر فاحا
علامة له العلوم علامة
قد افصحته بمدحه إفصاحا

عند افتراقنا في الصيف الماضي ان تخبروني بما عسى يطرئ لجنابكم من اذى او ظلم من طرف الذين لا يؤمن اذاهم وكانت نيتي في ذلك ان ابلغ شكولكم الى اناس من اصدقائي لهم علاقات ببعض الجرائد الفرنسية فينشرون الخبر على اصعدتها ليزاح في الناس ويصل الى الدوائر الحكومية فيكف الظالمون عن ظلمهم... جدوا في عزيمتكم وعلى الله حسن النجاح...

20000

ومن رسائله كذلك تلك التي بعثها الى القائمين على النادي الاسلامي بعد استقالته من التعليم في النادي في 14 اوت 1938 تحت عنوان "نداء وإعلان الى جماعة الإصلاح والإحسان" جاء فيها: (...أيها الإخوة الكرام أحببكم تحية مفارقة بكل أسف وامتناع له لا يعزب عن علمكم ما وصلت إليه الحالة من التخرج من جراء الارتباكات والخلافات الناشئة من فساد القِيَم ولختلاف المشارب وتباين المقاصد وتطوُّر الأغراض السيئة وضعف الإيمان التي أدت إلى تشيبت الكلمة وانحلال الرابطة والتباغض والتدابير طمع في الأمر... اخواني تسميتهم مصلحين.. فهلا بدلتهم بمصلح انفسكم ثم بمصلح ذات بينكم فان لم تفعلوا ولن تفعلوا فلن يصلح من امركم شيء دهر الداهرين وايد.. اخرجوا من بينكم كل حلاف مهين همار مشاء بنهم مناع للخير عتل بعد ذلك زعيم. لطرودوا كل من فيه شائبة خيانة من من موالة... فشاء السر او سعي بين افراد الجماعة بالفساد جانبوا بالله عليكم كل من راىكم حاله لو ماله ولا تخافوا فانهم لومة لائم ان كنتم تؤمنون بالله حق الايمان ولا تستمدوا في امركم الا على من صلح باطنه وحسن ظاهره والا فتعالوا نكبر على جميعيتكم اربعا تكبيرنا على الاموات فهذه نصيحة لوجها للشرع واوحدها للطبع..) إذا رعيننا الى تاريخ رسالة المسعدي في 14 اوت 1938 فإننا نتأكد بان المسعدي

باب المقالات

ومن الجفون الوجد القسم ران

وله رسائل مع الشيخ محمد العاصمي (1888-1951) منها ماكتبه هذا الاخير للمسعدي: (فضيلة العلامة والأخ الكريم الشيخ سيدي عبد القادر بن ابراهيم دام محبا... فقد اتصلت برسالتك الجامعة المانعة بما وهبت من قلم سيال وفكر فياض ومعلومات طافحة بكل مختار من القول لا فض فوك على ان ما لمست أثره في هذه الرسالة لك ما افضتم فيه شفاها وموقفكم حسب المفاهمة الشفاهية وهذه الرسالة موقف صريح فحواه تحديكم من يرى خلافه... والملحوظة إزاء ما تحدثتم به عن مطرفات مكتوبة ان المسألة مما يحير الفكر من جهة ما يشاهد من إهمالها مع إعلان المتطرفين فيها على وضوح النهار ومهما يكن من الامر فالمساعي مبنولة فيما يخص ما نرجو لامثالكم الذين يسيرون في طريق المسالمة والتسامح من حرمته يتفق ومقامكم العلمي الذي من شأنه نزوع ضاحيه نزاعه سالمة من كل أنواع الصراخ العنيف.... وارجوا ان تحيطني علما بمصير قضية نجلكم وماليها والتي محافظ على كل حال على وعدي لكم في مسألة التعليم ولن ازال مواصلا لسعي في شأنه. والذي أوصيكم به يوما انتم الحقيقة بمحتاجين للوصية وهو ملازمة المسلك الديني العلمي الصرف الذي هو مبادي كما تلمون صرف الأوقات في بث العلم والدين مع التجافي والتباعد عن الركن في مضمار عبدة الدنيا وما عند الله للأبرار خير وأبقى..).

وله رسائل مع عمر دهبنة (...-...) المدرس بمليانة منها رسالة جاء فيها : (...الاخ الكريم السيد عبد القادر بن ابراهيم سالما وتحية وبعد بلغني اليوم مكتوبكم فكان سروري عظيما لما حمل لي من اخباركم المرضية... ثم لما أبديتموه من الثقة نحوي والمحافظة على العهد عهد صداقتنا الخالصة. قد كنت لكنت لكم

فرج كروبي ياولي حتى الفوز بهما.

وكتبت سألته عن قائلهما فقال الى العبد الفقير وعلى هذا فالرجاء من كمالك وحسن اخلاقكم تزييلها باييات لوخر بما يفتح الله عليكم من افشادكم الرائق ولكم الفضل... والسلام من ودوكم المخلص.... علي بن محمد السفاري وفقه الله

فكان ان رد المسعدي: (...بالجيلي والشانلي* رضي الله عنهما/ فرج كروبي ياولي* حتى الفوز بهما/ الي وقتت ضارعا* اشكو زمانا دهما/ واعتكرت خطوبه* وقد تواليت غمما/ فلامجير يرتجي* ولاحمي ليحتمي/ الا الذي ارجوه من* حماهما نعم الحمي/ وقد سالت بهما* ومن حوى اصلهما/ ومن غدا بقوهما* ومن لحا نحوهما/ وماحوى جاههما* وماحمي حماهما/ ومن رعا ولاهما* اولهما قد انتهي/ بحق رجائي فيك* يارحم كل الرحما... وهي تبلغ 20 بيتا.

اما المسعدي الشاعر، فقد ترك عديد من القصائد لو جمعت لتشكلت لجمال الحل لما تحويه. منها أول قصيدة قالها المسعدي بحضرة الأستاذ الطاهر بن العبيدي.

بكرا زرت بالشمس في حلل البها
حلا كساها نجل بحدة في المـ
أذه شمس لم تروس قد بدت
سحرا حلالا في المحلال قد حـ
قد صاغها شمس الهدى بحر الفدى
مشفى الصدى أعنى الهمام الفضلا
علامة التحقيق ذو اللفظ الأنوبق
المكودي الأملعي الأجـ
لا سيما وقد كساه المرتضى
حلا زرت بالشمس في عـ
العالم القطرير من حسنة
تسمو النجوم وفي العنيد الطيسلا
تسمن عن العلم والحلم الذي
أعز إيلاما وأحنف نـ

ذكرت وهذا اعتمادا على رسالة الإمام عبد الحميد ابن باديس والموجهة إلى الشيخ محمد شونان رئيس شعبة جمعية العلماء للمسلمين بالجلفة بتاريخ 22 جويلية 1938). وقد سبق ان قبل المحاضرة بالنادي الاسلامي بالجلفة في 16 ديسمبر 1937 وقد امضى على بنود الشرط وجاء فيه: (...قبلت المحاضرة بالنادي الاسلامي في الجلفة على الشروط التالية الأول ان تكون المحاضرة بالنادي في ليال ثلاث في كل جمعة ماضت ساكنا بمسعد فاذا انتقلت الى الجلفة فخمس ليالي الثاني كل ماياتي من قبل الحكومة فالادارة تتولا بنفسها الثالث....).

يبقى ان نقف في الاخير امام تلك الرسالة التي كتبها اعيان الاغواط للمسعدي. وهي جذيرة بالقرأة والعناية والتحصيص خاصة ولها تعبير عن الانقلاب الذي وقع في حياة المسعدي. ورغم انه لقب بالعقبي لعدولته الشديدة لرجال البدع والطرق الذين انحرفوا بتعاليم الدين الاسلامي الحنيف ^{مما جعلهم} يقولون له بالمرصاد ويقومون ^{بمصاد} خلفا مع الادارة الاستعمارية. الا اننا نمتقرب منه وهو يقوم بكتابة التوسل بالشيخين الجيلي والشانلي بعد المراسلة التي بعثها علماء الاغواط الى المسعدي. والتي جاء فيها (..نخبة الانباء وتاج الانكباء العلامة الجليل ذو الغور السني المتمسك بطريقة شيخنا واستاذنا الامام الجيلي سيدي عبد القادر بن ابراهيم حفظكم الله ورعاكم.. وبعد.

اخي فان التعارف بالله تعالى سيدي الحاج البشير بن الحاج رحمه الله كان في قيد حياته ونحن محققون به انشدنا بديها بمحل سكناه ببين متوسلا بهما الى الله تعالى بالإمامين الجليلين سيدي عبد القادر الجيلي وسيدنا ابي الحسن الشانلي رضي الله عنهما ولوصدا وقتد بقرائتهما والمداومة على التوسل بهما وقت اجتماع الميعاد القادري والبيثان هما:

بالجيلي والشانلي رضي الله عنهما *

وطنت نفسي على حب الخمول ولو
رمت الظهور لنا جاني من كتب
فاعتر حسين أخاك في نقاصه
واركع هدبت معين العلم والأدب
واجمع إلى العلم حملا كي يعادله
كما جمعت معاني العجم والعربي
ومنها تهنة السيد المترجم بالزواج:

قران السعد أقبل بالتهنئة
يبشر بالسرور وبالأملاتي
فظل البدر مقترنا بشمس
لقد عم الجوار هذا المكمل
لرف إليك أعلام بشري
بإقبال يدوم مع الزمان
بعيش راق في أفق المعاني
وفضل فاق في أفق المعاني
ومرتبة تجاوز كل عسري
تقوم لها البشائر بالتهنئة

وقال في مدح الشيخ الحاج بن عمر بن
حزق الله

تشرفت الغرابيع والنوادي
وسر العرب حاضرهم وبدا
وأقبلت المسادة في حلاها
تسير الخيزلي والسعد جادا
وغننا البشائر عن لحن
أعدن معبدا وقيان عادا
بإقبال الخلاصة من قرين
وأكرم من على متن الجراد
هماما من بني الحركت يسمو
ويسبق للعلی سبق الجواد
بني نائل لقد سدتكم وشبتم
صروح المجد والشرف التسلا
فلو أن القبائل من لجين
لكنتم عسدا عند النقاد
ولما لا والرسول أب وأم
ومنكم كل مهدي وهاد
ومما نظمته في تهنة جلول بمنصب قاض
وقد وافى ذلك نزول غيث عام:

أعار إيلسا وأحنف ناعلا
إن المعاني عن معانيه قصرت
كل البيان في نطقه قد خيلا
وكذا العروض عروض حليها
ليس البديع إلا الذي قد حصلا
والفقه فقه الأصول سجيصة
والنحو نحو بالكلام تكمل
فالعلم روض فاتح أكماله
من وابل الدرس الذي قد أرسلا
وهو الخلاصة للخلاصة مخلص
ومخلص للناس من أصل البهلا
بحر الحقيقة والشرعية سيدي
نجل العبيدي الطاهر الحلا
يا ربنا أدم بقاءه معلمنا
للخير وأبلغه الذي قد أمسلا
مالي سواء في الأكام وسوسلة
للعلم إلا جده المزمزلا
صلى عليه الله ما قطر الحبيبي
والآل والصاحب الأكرم ومن تسلا
نجل إبراهيم أهدى السلام إليكم
ولرحله يحييكم قد أتتكم
صفر النقاب عن الكمال مؤرخا
السعد بان بالسرور مكمل
وقال للسعدي معتبرا عن تخلفه للسيد
حسين المترجم الحربي:

اليوم قد أدركتني حرفة الأدب
وشؤمها أعاقني عن معالي الرتب
دعى حسين جزاء الله صالحه
لأن أجوب الفلا في صحبة الألب
وما درى أن حظ العلم ثبطني
فما أفكر في جاه ولا نسب
لو اعتصمت براس النيق لأركني
طوقاته من عيون الهم والكرب
ولو أقمت مقام الحوت في لجج
لخفت موت الظما أو مسة القتب
عاث الزمان بحظي ثم عاقبني
بجده عند أطوار من اللعيب
وما درى أن مثلي لا يروعه
وقع الزمان ولا هس إلى طرب

يكف شهيم في المجد غايته
يعلو السها شرقا والشمس والقمر
هذا أبو الصقر غزا والقاروق هدى
والمرتضى همما والبحر قل دردا
يكفيك ما صاغ من معقوله حججا
ومن عزم نقل يخلج الزهرا
صواغ ابن بجده فخر الأكرمين وذا
محمد المرتضى الديسي الذي ظهرا
يا بن الكرام جراك الله مكرمه
فابق بقا الشمس لوما لا تخف ضررا
أوهنت ما استمتى الكلب الطريد وهل
مع الصباح شمانسى قسام
أرخيت من شرخ الشباب عنانسى
ووظنت من مرج النشاط عنانسى
فمن العجائب أن أرى متواتريا
أبقى في جنب الكرام تسوان
هل يبتغى الإصاف حقا منصف
عند الصديق ولو أتى بمثلان
هذا وشرع الود قد قال أغندروا
أولا فأسباب الوداد مثالسى
فلكم حلال والأحبة كلهم
ما غنى شاد عند رب مثلمان
وأغرورفت عين المحب لذكره
ذاك الحمى وتلاوة لمثلان
وقد فارقتا المسعدي يوم 30 لوت 1956
ورثاء شيخة الطاهر بن العبيدي، حيث يقول:
مسعد حسرتي فقدت السعادة
وخلعت تاج العلى والسيدة
كنت بين القرى محط رحال
في بيتي نائل كقصر إشادة
كان نور العلم فيك شريفا
إن فقد العلوم فقد السعادة
كان عبد القادر نجل إبراهيم
فيك أنواره وقادة
وهو في الذوق والفهوم وفي
الإنشاء بحر يجري صنوف الإفادة

بمسعد حل الفضل وارتركز الفخر
لست ترى الأفطار قد عمها قطر
تباشرت الأفاق وانخضرت الربى
أست ترى ثغر الأفلاحي يفتسر
وقد قام اسرافيل في الصور نافعا
جهارا وميت الحق حق له نشر
بإقبال بدر التم نجل بن عامر
وفرع الذي لولاه ما خلق السبر
رأيناه في نعت القضا متربعا
ونعم القضا لمن يحق له الأمر
وقد نسخت به الضلالة والعسا
وولي ظلام الجور يطرده الفجر
وشاد منار العلم، أعنى بنوده
فاضحت جنود الجهل قد عمها كسر
ومما قاله في المظالم وشاهد الزور:

عجبت لحاكم بالجور لكن
عجبت لشاهد بالزور أكثر
فذلك غره بالمال نفع
وهذا ماله غرأ فينكر
عجبت لشاهد الزور لكن
عجبت لحاكم قد جار أكثر
فذلك قال قولا غير ضيق
وهذا حرف الشرع المسطر
عجبت لظالم يزهو بظالم
ومن يبتغى الإصاف أكثر
فهنا لماله في الوقت راع
وذاك بكثرة الأنصار يظفر
ومما قاله في تقرير كتاب "كتاب التوهين"
للشيخ الديسي:

الله أكبر سيف الحق قد بهروا
وكوكب الاهتدا في الأفق قد طهروا
غضب الزبيدي لهما المارقين قرا
وذو الفقار سطا للملحدين برا
من كان ينكر فلينظر مصادمه
بمصرع الذل والخزيان قد تحروا

فضاء المناصة في رواية

"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" (1)

عقبات النص بين القراءة والتأويل

نعيمية سعدية

- جامعة بسكرة -

للكاتب مثل المذكرات وخطط أعمال أدبية لم تنجز بعد. إنها نصوص تعقد صلات ود مع النص، فتعلن سره وتكشف عنه، لأنها المدخل الطبيعي إليه، ومرشدنا لطريق التواصل معه، حيث تمكن القارئ من الانفتاح على تركيب النص وأبعاده الدلالية من جهة، كما تعد عناصر مؤزره نياته وبعض طرائق تنظيمه من جهة أخرى، أي أنها تحمل في طياتها وظيفة تأويلية تحاول كشف إستراتيجية الكتابة (5).

للتأويل من خلال ذلك الدخول إلى عالم رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار وعليها الوقوف على عقباته الواحدة تلو الأخرى لأنها المفاتيح الرئيسية لذلك:

1- الغلاف:

الغلاف أول ما نلقه عده، وهو الشيء الذي يلتفت فتحناها بمجرد رؤيتنا للرواية، لأنه العتبة الأولى من عقبات النص الهامة، تدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص (6). وغلاف هذه الرواية يتكون من أربع وحدات غرافكية، تحمل عدة إشارات دالة، الأولى هي صورة الولي وبمطلي الأتان، والوحدة الثانية هي اللون الذي ميز الغلاف، والثالثة هي التجنيس، أما الأخيرة فهي العنوان الذي يعد وحدة كبرى تستقل بذاتها، فأفردناه بعنوان.

توطئة:

المناص فضاء يشمل النصوص المصاحبة para Texte من عناوين رئيسة وعناوين فرعية، ومقدمات وذبول وصور وكلمات الناشر، وقد قدمه لنا رجيرار جنيت Gerard Genette في كتابه "Senil" عقبات علم 1987 الذي أوضح فيه اهتماماته الزائدة بهذا النمط بغية توسيعه ليشمل كل النصوص الموازية للنص الأدبي، باعتبار أن لكل نص أدبي نصا موازيا. والنص الموازي عند جنيت هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعلى الجمهور عموما، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعقبات بصرية ولغوية (2). وعليه فالنص الموازي هو علاقة النص بالعنوان والعناوين الفرعية وتداخل العناوين، والمقدمة، والتقديم والتنبيه والتعهد (3)، فالنظير النصي. وهو ما يمثل التعالي النص بالمعنى التام (4)، والنص الموازي نوع منه - لأنه يمثل العقبات أو البوابات، التي تجعل المتلقي يمسك بالخطوط الأساسية للنص من جهة، ومن جهة أخرى.

تربط النص الأدبي بكل ما يحيط به من نصوص التي سبق ذكرها بإضافة النصوص الغائبة عن دائرة الضوء، وغير الملحق عنها مثل: المسودات، والمشاريع غير المكتملة

الذي تعيشه الجزائر⁽⁹⁾. فالأبيض دلالة على الثراء والتحضّر والرقي والتهذيب. أما الاحتمال الثالث فهو الذي نتركز فيه على التوحد بين بلارة والعضباء، فبلارة ترمز في ناحية من نواحيها إلى الحضارة، إنها نورانية إذا تحكمت فيها وسيرناها كما نريد، لا كما تريد هي وإلا فقدنا هويتنا ونهنا تيه بني إسرائيل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى وقد يكون احتمالاً صائباً، أن بلارة هي الجزائر، ومن حيث هي كذلك، فإن الجزائر بيضاء كالحمامة، متحضرة في الأعماق ذات بهاء حنون ومتفقد تقول لكل من يراها "أرأيت في الحياة الدنيا، صورة أبيي من صورتي هذه"⁽¹⁰⁾. ورغم وابل الدم الذي سلط عليها، هي كالمشكاة أو كالزينة التي ورد ذكرها في القرآن.

كما يشد انتباهنا -في الغلاف- اسم المؤلف الذي يعطي الصورة، وكان وطار يشير هنا إلى حياته فيما يجلب بالجزائر، فما هو إلا شاهد عيان على هذا المشهد الظلامي، يرصد بالملاحظة ويعبر بالأسلوب الذي يراه مناسباً (بقية، رمزي، سريالم...).

ج- التجنيس: من بين الممالك الأولى للمونولوج في نص ما، البحث عن تجنيسه، وحققة أننا نجد هذا التجنيس يتكرر أكثر من مرة، الأولى كانت على الغلاف، والثانية كانت في الصفحة التي بعد الغلاف، والثالثة كانت في مقدمة النص التي جاءت بقلم المبدع نفسه إن هذه الرواية، رغم ما فيها من تجريد ومن سريلالية، هي عمل واقعي يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاوبها وبكل اتجاهاتها، وأساليبها أيضاً⁽¹¹⁾. ولعل المرة الأخيرة عندما قال: "...لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية تعيش حالات تجسد في حالة واحدة"⁽¹²⁾ وبذلك يكون وطار قد أبعدنا عن الوقوع في حيرة كبيرة باب المقالات

أ- الصورة: هي لوحة من لوحات الفنان "عبو" يربط الصورة مع العنوان، وبتأويل بسيط لهذه الصورة نجد أن من يركب الأتان هو الولي الطاهر وهو غير واضح الملامح، غير معروف الجنس إنه يحضر أنثى، وكأن الفنان يحميه ملامح الوجه قد محا عنه الشرف الرقيق والقدر الجليل. حتى الأتان التي يركبها مشرومة الأنثيين، بلا عيين، إنها قديمة. إذن، هي صورة العودة التي تتظاهر وتظهور ضبابياً، نجعل القراءة تعجز عن الإجابة بشأن هذه الذات للممارسة لفعل العودة.

ب- اللون: لقد اتخذ اللون وظيفة تكنولوجية عندما حل محل اللغة، ومحل الكتابة، ولهذا وجب ربط اللون بنفسية المتحدث ونفسية المتلقي، ثم بالوسط الاجتماعي والبيئة المحيطة بالفنان، فتساهم دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النص البشرية⁽⁷⁾. وغلاف الرواية نجدته يتحجر دماً، كما هو معروف، فاللون الأحمر يحمل أسمة القتل المصبوغ بدم للشعوب، فكل شيء أصبح دمويًا في هذا العالم، وفي المقابل تبقى الجاحظية هذه الجمعية التي يرأسها الروائي الطاهر وطار -لأنه مديرها المسؤول- والتي ترمز للتراث والعقل والمنطق والفكاهة والطرافة والخيال والإبداع والفكر، خضراء تتناضل من أجل عروبة الجزائر، وعروبة الفكر والهوية والفرن والأرض والخطوات⁽⁸⁾

كما تبقى هناك بؤرة من نور تتحل وسط الصورة، نعجز عن تفسيرها، هل هي حنين إلى الاشتراكية الأصلية، هذه الحركة التي تكاد تكون المنفذ الوحيد للجزائر من بحر الدم الذي ألقي فيه كما فعلت سابقاً؟ أم أن وطار يريد أن يجعل من نصه أو شهادته، وقفة في مشهد نوراني إيداعي يفتح على مشهد ظلامي دموي وواقعي عبر قراءة صوفية لهذا الوضع الراهن

٢- العنوان:

أ- العنوان كحق دلالي رئيس: إنه الجملة المنعمة المعخخة ذات سبك وغواية كبيرين والتي شغلت مكاناً على ظهر الغلاف فجماعت بين الصورة والتجنيس، وطغى عليها اللون الأحمر. وقد تكررت في الصفحة بعد الغلاف، فجاءت بين اسم المؤلف والتجنيس "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".

إن العنوان سؤال إشكالي، والنص هو إجابة عن هذا السؤال^(١٥). فالعنوان يعلن عن طبيعة النص، ومن ثمة يعلن على نوع القراءة التي يتطلبها هذا النص، إنه البهو الذي ندلف من خلاله إلى النص^(١٦) ودونه لا يمكننا الدخول إلى حجرة النص، ولتمت عملية ولجنا عمارة النص علينا تحميل هذا العنوان الطويل نسبياً، والذي لا يشبه في الطول إلا عنوان "العشق والموت في الزمن الحراشي" وعنوان المجموعة القصصية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، وعلى ما يبدو أن بينه وبين عنوان الرواية تناس ظاهر، وتجلي في كلمة "يعود" ومنه تتساءل: لماذا الولي؟ لماذا الطاهر؟ لماذا إلى؟ ولماذا المقام؟ ثم أخيراً لماذا الزكي؟.

إن لفظة الولي مشحونة بدلالات الاختراق للسطح والعبير بأنه علاقة فنية قبل أن يكون شخصية ذات ملامح وسمات ومواقف تتميز بها. لدخل النص الروائي^(١٧). والولي في منظور المتصوفة هو العارف بالله وصفاته بحسب ما يمكن، للمواظب على الطاعات، المجتنب عن المعاصي، المعرض عن الانهماك في اللذات والشهوات^(١٨). والولي هو من ولي أمراً.

ونجد وطار ينفي الولايتين ليلح على الولاية الأدبية، وبالإضافة صفة الطاهر لها وهو من عصمه الله من المخالفات والمعاصي، فيمكن باب المقالات

تجلب له رؤية مصونة للتلقي، بل من أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقي، وطبيعة الاستحسان الأولى للنص الفني، مسألة التجنيس واستراتيجيات التسمية النوعية التي تجلب إلى عملية التلقي مجموعة من الخبرات النصية والتقاليد الأدبية، والأفاق التأويلية والتناصية ومجموعة من التوقعات التي يتحقق بعضها ويجهض بعضها الآخر^(١٩).

ويعد التجنيس وحدة من الوحدات الجرافيكية، فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره، كما هيئة لتقبل أفق النص، وإن كان هذا التجنيس يفرد عمارة الفاعل في تحديد استراتيجيات آليات التلقي وربط هذا النص المجنس بالنصوص الأخرى التي من نوعه في النص الأدبي. ولتتم عملية ولجنا عمارة التجنيس، ونعتقد معه عقدا للقراء، كما بين ذلك "جيرار جنيث"، وإذا تلقى أي جنس أدبي - قصصيا كان أو غير قصصيا - يتألف من اتفاق معقود بين المؤلف والقارئ، فهو يرتبط بتوقعية هذا الجنس على وجه التحديد.

إن "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" نص قد سبق في النوع أو الجنس الذي يكاد يطغى في عصره، ويحتل قلوب للقراء لما فيه من إغراء، حيث أنه يستترجنا لدخوله من هذا الموضع المفتوح على مصراعيه، حتى نستطيع فهمه من جهة، والسبخلص من هذا القلق المصاحب لتلقي مثل هذه النصوص في تاريخ الأدب^(٢٠).

من جهة أخرى، لأنها نصوص تقاعلت مع أوضاع العصر فجاءت مرأة لما يجري من أحداث رهيبة في عشرينية سوداء كلها فتنة وإضراب وقلق مصري. كما أنها متفاعلة مع الاتجاهات الغربية الحديثة في أسلوبها وطريقة تغييرها ومردّها للأحداث.

العنوان الرئيس، أو على الأقل من شأنها خلق هامش من التلقي المغاير لتلقي الأولى⁽²⁰⁾.

ففي البداية كان تحليق حر²¹ دلالية على الانطلاق والاعتناق من قيود لا يريد البطل الوقوع فيها، تحليق كاد يربط بين البداية والنهاية، فظهر العضباء وقد توقفت فوق التلة الرملية عند الزيتونة الفريدة من لفيء كله، قبالة المقام الزكي تحول الله وحمده هانحن نرجع إلى أرضنا من جديد⁽²¹⁾. وكان السولي عثر على المقام بعد غيبة وبحث طويلين عثر عليه ضبابيا ظلاميا، لأن المقام "هو الممراب الذي يحسبه الضمآن ماء"⁽²²⁾ في هذا التحليق: وتلاه "العلو فوق السحاب" علو الشمس فيه ذاهلة لا تتم على أي توجه، علو قد يكون حالة صوفية أو سفر صوفي، فيه كان التوحد مع الزمان والمكان، سفر جمع بين مشاهد متباعدة الأزمان والأماكن علو يكاد يعكس مرحلة سوداء تعيها الجزائر.

وما يثير فعلا في هذا العلو إقصاء اللوحة السادسة "6"، حيث أننا لا نفهم لماذا هذا الإقصاء الذي جاء تحت هذا العنوان، أو بالأحرى في هذه المرحلة، لتذكر هذه اللوحة بعد ذلك، بعد هذا السور الصوفي المتعب تأتي "البسمة" والتي يقول عنها الولي الطاهر "حالة صوفية كاذبة، إنها حالة تجعل الدجال يذهل عن نفسه وعن ربه، فلا هو ينسقم ولا هو باليقظ"⁽²³⁾. وهي صفة للرجل غير محدود المجيء، فكان عودته غير محمودة، وفيها سيكون الهول الكبير. أما "في البداية كان الاقلاع" فهو عنوان جاء بصور حالة السولي الطاهر، وهو يبحث عن مقامه الزكي بعد فقد الذاكرة. فقد لصيبح في حالة اللاعقل أو اللاوعي بعد لحظة الغواية التي مارسها عليه "بلارة ابنة الملك تميم بن المعز زوجة الناصر

أن نجعل منها رمزا للسمو، كد يكون في الأفكار، في الملوك في الروح؟ هكذا يمكن للطاهرة أن تكون. وباستدعاء وطار للولي المودع في الوعي الجماعي، نجد أنفسنا حيارى نتساءل: هل كان الولي -يربطه بما في النص- مازها؟

أما صيغة "يعود" فتبقى العمل في حركة لولبية، إذ أن صيغة المضارعة التي جاء عليها الفعل تجعل الولي يعود مرة وثلاثين وثلاثا وربما أكثر، فهل سيصل(!؟). وقد تبع بحرف الجر "إلى" الذي يدل على الانتهاء، وتحديد المكان المخصص للعودة وكان الروائي أراد أن يجعل وليه يعرف هدفه فيصل إليه بسرعة وبأقل جهد، ولكن ما يحدث أو ما نجد في متن الرواية هو معاناة الولي من التيه والضياح في الصحراء والغياي. أما "المقام الزكي" فالمقام -عند المتصوفة- هو المنزل الروحية التي يمر بها المالك إلى الله، والزكي هو الحال الذي لا يستوحى عقبه⁽¹⁹⁾.

إن هذا الولي الطاهر⁽⁴⁾ يعود إلى مقامه الزكي⁽⁴⁾، هكذا كان العنوان الرئيس، فهل يعود الولي في متن الرواية؟

إن العنوان متأه نصية، أحبولة وفخ ينصبه الروائي للقارئ يوهمه أن القضية سهلة، والعودة أكيدة، ودرجة لك أول ما نقرأ العنوان نظن أن الولي عاد، وما على النص إلا أن يبين لك طريقة عودته، والخبرات التي حلت بهذه العودة.

ولكن بقراءتنا النص نكشف أن هذه العودة للولي هي عودة سيزيفية، فالمقام الذي يعود إليه هذا الولي هو مقام لم يوجد بعد⁽⁴⁾.

العنوان كحقل دلالية فرعية: إنها العناوين التي من شأنها خلخلة التهيؤ الذي يضعه

ثقافة تراثية عموماً، نفسه مضطراً إلى مراجعة بعض المفردات والاصطلاحات كما قد يجد صعوبة في العثور على "رأس الخيط"⁽³⁵⁾. وبذلك يوضح وطار للقارئ ما يجب عليه فعله لفهم النص. كما قام الروائي في هذه العتبة بتحليل ما اتكا عليه في كتابة الرواية.

كما نجده يفخر لكونه كاتب سياسي، ويقول: "إن ما في الرواية من تجريد وسريالية يعود إلى صعوبة القضية وتشعبها". وهو لا يدافع عن نفسه لأنه كاتب تشكل على مدى ما يقرب نصف قرن⁽³⁶⁾.

هكذا كانت العتبة الأخيرة، تقريراً نقدياً على النص بقلم المؤلف ذاته، ومفتاحاً للقراءة الممكنة، رغم أن هذا البيان القانوني ربما كان ضاراً بالرواية من الوجهة الفنية، إذ يسوق القارئ بالضرورة - إلى التوقف عند المستوى الحد الأدنى الإثرائية، فلا تجعله يسترد وعيه أثناء عملية القراءة والتأويل، لكن في الحقيقة، أن القارئ وقع في ذلك أثناء قراءة النص من تلقاء نفسه نظراً لثقافته المعرفية. فالنص المصاحب ليس عائقاً لعملية التلقي بقدر ما يهيأ لها، كما هي مقدمة هذه الرواية، لأنه إذا كان القارئ يقرأ بذكرته، فإن للنص أيضاً ذاكرة لا يستطيع الفكك منها مهما حاول.

1- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين الجاهظية، سلسلة الإبداع الأدبي، ط1، 1999، الجزائر.

2- Gérard Genette, seuil, ed seuil. collpoetique paris, 1987, p7.

3- محمد بنين، الشعر العربي الحديث (بدايته وأبعاده)، دار توبقال للنشر، لدار البيضاء، المغرب ط3، 2001، ص188.

4- جبرار جيتي، مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986، ص91.

الخلافة الإسلامية، ولكي يتمكن من مجابهة الوضع عليه الاصطباع، بل التوحد مع المتقذ المتقذر الذي يراه صاحب النص صالِحاً -رحمه دون سواه-، ليكون بديلاً حسناً وباراً لذلك المجد الضائع، إنها الشيوعية التي تبقى تتأصل، فهي صالحة للتطبيق في كل زمان ومكان، إنها عملاقة كالشخص الذي تمثلت فيه محمود أمين العالم، وكان الدعاة لها من خلاله بطول العمر.

والإهداء في شطره الثاني، جاء مستنداً على فلسفتين، الأولى يونانية من خلال مثل يقول: "لا يمكن أن نستخدم بماء النهر الواحد مرتين"⁽³⁰⁾. في حين الطاهر وطار بتقنية تناسية تخالفية يقول: "قد نحاول على النهر، فنحصر ماءه، وإن كان في بركة ونستخدم فيه مرتين"⁽³¹⁾. فكان التحويل لذلك الرأي في الفلسفة اليونانية بينما الفلسفة الثانية هي الهندية، استند عليها من خلال رأي من أرائها يقول: "لا يمكن أن نستضيء بنور الشمعة الواحدة مرتين"⁽³²⁾ وهو الرأي نفسه عند الروائي في الشطر الثاني من القول. ويربط ذلك مع عودة الولي الطاهر، نجد أن حركة العودة هذه نصطدم بحقيقة هذين القولين، وقبلها قال وطار "اللي ولي على الجرة تعب"⁽³³⁾.

4- المقدمة:

وهي إحدى عتبات النص التي تُشد انتباهنا، إنها قراءة يمارسها المؤلف على نصه ليوجه القارئ إلى استراتيجيات الاستقبال لديه، ويحدد مسارات تلقيه⁽³⁴⁾. وهي كلمة مهد فيها الروائي للقارئ دخول عالم الرواية المليء بالمتاهات.

إنها كلمة لا بد منها "قالها وطار وكأنه يخاف من وقوع متلقيه في مطبات عديدة، فلجأ لهذا النص المصاحب، ولعل ما يجسد خوفه هذا قوله في المقدمة: "إن القارئ الذي ليس له

- 18- الجرجاني (علي بن محمد)، التعريفات، دار الكتاب اللبناني المصري، بيروت، القاهرة، ط1، 1991، ص265.
- 19- أحمد عبد القديم (ت/756 هـ)، عمدة الحفاظ، الجزء الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص57.
- 20- حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص61.
- 21- الرواية، ص11.
- 22- الرواية، ص13.
- 23- الرواية، ص81.
- 24- الرواية، ص91.
- 25- الرواية، ص18.
- 26- سورة الأعلى الآية 14.
- 27- سهيل هلال، صرخة ضد الخوف، الشرق الأوسط، 1999/10/25.
- 28- حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص64.
- 29- محمد بن زيان، المرجع السابق، ص18.
- 30- المرجع نفسه، ص18.
- 31- الرواية، ص3.
- 32- محمد بن زيان، المرجع نفسه، ص18.
- 33- الطاهر وطار، الشمعة والذهاب، الجاهلية، الجزائر، الطبعة الأولى، 1955، ص57.
- 34- حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص150.
- 35- الرواية، ص10.
- 36- الرواية، ص7.

- 5- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص56.
- 6- المرجع نفسه، ص148.
- 7- عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتز، مجلة التواصل، العدد الصادر في 04 جوان 1999، ص125.
- 8- عياش يحيوي، حوار مع الروائي الطاهر وطار، مجلة التبيين، الجاهلية، الجزائر، العدد 15، 2000، ص85.
- 9- وليد بوعديلة، رواية الصلاة في محراب الصعبة الجزائرية، الخبر، الجزائر، 2000/02/14.
- 10- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص25.
- 11- الرواية، ص7-8.
- 12- الرواية، ص9.
- 13- حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص111.
- 14- المرجع نفسه، ص111-113.
- 15- جميل حمدوي، السمويقا والحنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني، العدد الثلاثين، الكويت، 1997، ص108.
- 16- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشرق، عمان، ط1، 1997، ص173.
- 17- محمد بن زيان، النص والمنحة (2)، رسالة الأطلس، العدد 319، الصادر في 13-19/11/2000، ص18.



كلمة بالمناسبة عبر فيها عن الألق المغاربي المتجدد الذي يؤسس له المنقون والباحثون.

حكاية بأصوات متعددة

قبل بدء الجلسة العلمية الأولى افتتح اللقاء بكلمات محمد الباردي (رئيس مركز الرواية بقباس) وشعيب حليفي (رئيس محبتر السرديات) وعبد الكريم مصباح (والي قباس) حيث أجمعوا على دعم العمل الثقافي المغاربي المشترك في ألق تواصل دائم مستمر.

الجلسة الأولى ترأسها بشير المؤنب. وكان أول متدخل هو الصافي القاسمي بموضوع تقاطع الخطاب التاريخي والروائي في رواية مجنون الحكم لنيسلم حميش، أبرز فيه بعد التخيل التاريخي في الرواية مفككا عناصرها موضحا حضور الوعي التاريخي واستغاله جماليا وبيدولوجيا.

وحول رواية موت القوالب لمحمد الهجابي ناقش أحمد القايي البدي سردية الانتهزام من خلال تحليله لتبلمات المطاردة والجنس والرحيل والخيبة ثم الاغتراب والقهر، مضيفا تداخل هذه التيمات ضمن حبكة بوليسية تهتم بمرد كل شخص في سرك الانتهزام ضمن سيرة سردية تركز على فشل تجارب حياتية في المجتمع.

أما مصدق الجليدي فقد قدم، عن طريق عرض تبايروننت، مداخلة حول رواية الألفة لعبد الله العروي رابطا مشروع هذا الأخير الفكري في كتابه "تقافتنا في ضوء التاريخ" وهذه الرواية متحدثا عن المسو والنسيان ضمن حبكة تقرب من الخيال العلمي وتلاصق التشويق الأدبي الذي يستثمر التأمل والنقد.

ثم تلاه عمر حفيظ الذي قارب رواية الجسد الهارب لإبريس بلعليج من زاوية تقنيت مقولاتها الاجتماعية والإيدولوجية معتبرا أنها رواية البحث عن المسكوت عنه ضمن خطة الاحتجاج والصخرية وتوليد المفارقات،

أصوات الرواية المغربية (*)

بمدينة قباس التونسية، وفي نهاية 2007 من يوم الخميس 27 دجنبر، وسط جو شتائي ورياح بحرية ممزوجة بسحر الودحات، وألفة المكان. بالتاريخ والثقافة، التامت أشغال الملتقى المغاربي للرواية المغربية -التونسية في دورته الثانية - بعد دورة فبراير 2007 بالدار البيضاء- وهذه المرة حول الرواية المغربية بعيون النقد التونسي.

نظم هذا اللقاء مركز الرواية العربية بقباس ومحبتر السرديات بكلية الآداب بتمسيك بالدار البيضاء (جامعة الحسن الثاني/المحمدية). وقد حضر اللقاء وفد مغربي مكون من للكتاب والنقاد: مبارك ربيع، عبد اللطيف محفوظ، الحبيب الدليم ربي، بوشعيب الساوري، ويرأسه شعيب حليفي.

وعرف هذا الملتقى دراسة إسبع عشرة تجربة روائية للروائيين الآتية أسماؤهم:

بن سالم حميش، محمد الهجابي، عبد الله العروي، إدريس بلعليج، الحبيب الدليم ربي، يوسف فاضل، محمد زفزاف، عمر والقاضي، أحمد المدني، محمد بريدة، الطاهر المحفوظي، ليلى أبو زيد، فاتحة مورشيد، جمال بوطيب، شعيب حليفي، سعيد بوكرامي.

كما شهد هذا الملتقى تكريم الباحثين التونسيين عبد الله الزرلي وبشير المؤنب.

وفي ختام الملتقى تم تكريم الروائي المغربي مبارك ربيع لمكانته في ترسيخ جنس الرواية واعتباره أحد روادها بالمغرب، حيث ألقى

- ندوة حول الرواية المغربية بمدينة قباس التونسية
- مرسله من المغرب عبر الأنترنت

شخصية الباحثة عن إيجاد تفسير لم يدور حولها من تنقصت لم أشكل لأدري لذي يحكم بذه تروية.

وقد زب محمد الجابلي روية نجمة تصدئة لعمر والقاضي مبتدأ بما يطرحه هذ النص من إشكالية التجنيـس ومفهوم السيرة الروائية في علاقته بالرواية، أيعود على دلالة العنوان وريضه بياقي المكونات المشكلة لصوت الرواية وضوحها ضمن بنية علق عليها الباحث بكونها ذات طابع قصصي تتجه نحو رحلة بين الرجاء والخيبة.

وفي ختام هذه الجلسة قدم الروائي المغربي الحبيب الدايم ربي شهادة حول تجربته روية التي حاول من خلالها تجلية مذابحها السوسوقالية مركزا على لحظات فارقة بصمت مساره تحديتي، ووشمت ذاكرته ووجدته بلدوب كان من شأنه حفز تجربة الكتابة لديه، كما توقف عند بعض السمات النوعية لنصوصه المردية ولرواية التي تحاول جعل فعل التجريب مؤنما لتجربة بحثا عن خصوصية ممكنة في حارطة الرواية المغربية.

الجلسة العنمية الثالثة ترأسها الباحث رضا حميد مقدما لتجربة مشارك ربيع ودوره في تشكيل المشهد الروائي المغربي.

أول متدخل في هذه الجلسة المخصصة لثلاثية درب السلطان هو زهير مبارك الذي قارب الجزء الأول منها، انطلاقا من المقاربة السردية والأسلوبية باحثا في اللغة الشعرية التي شكلت حافزا للقراءة وركنا فنيا في الرواية. فيما تطرق الأمين بن مبروك إلى الجزء الثاني حيث لاحظ قدرة الكاتب على تشخيص الواقع انطلاقا من تولد لوحات حكاية تكين الواقع وتكشف عن مدى تمرقه. وحول الجزء الثالث من الرواية تكفل محي الدين حمدي الذي عالـج مفهوم العجيب ودوره في تشكيل صور وأبعاد

بالإضافة إلى أهمية تعدد لغوي وتعكسه على تعدد دلالي في هذه روية.

وفي تعقيب عبد اللطيف محفوظ (المغرب) أشار إلى أهمية قراءة الرواية المغربية من منظورات مختلفة تعكس الوعي النقدي من جهة، والرغبة في معرفة التجربة الروائية المغربية في تنوعها.

الرواية وبناء الدائرة

في صبيحة يوم الجمعة، عاد المشاركون في المنتدى إلى الاجتماع في أجنمة ثنائية برئاسة عبد الله الزروني، حيث تدخل عمر الحطواني في قراءة روية زريعة تيلاد تحبيب الدالم ربي من خلال مقاربة سيميائية غنية الموت والشخصيات وتجليهما ثمنين جماليا وهو ما سعى الباحث إلى الحفر فيه انطلاقا من حضور تعدد لغوي لافـت شكل معجما خاصا بهذه الرواية. مثلما خلص على أن شخصية السلمي هي فاعل جامع لكل الشخصيات فيما الموت نومة بانية للنص.

وفي سياق آخر حول تجربة يوسف فاضل قدم عبد القادر اللطيفي قراءة في روية سيمستينا مقدما لها بالحدث عن سمات الرواية المغربية وخصوصياتها، بعد ذلك عرض لمفاصل الرواية وطريقة صوغها الفني مبرزاً خبرة الروائي بشخصياته وسيطرته عليها، ليخلص إلى أن يوسف فاضل قدم عملا تجريبيا على مستوى الشكل واهتم بما هو هامشي على مستوى الحياة.

كما حضرت روية محاولة عيش لمحمد زلفاف بقراءة قنما سفيان بن عون، والذي فكك بنياتها بدءا من خطية المرد والبدع الإيهامي الذي صاحبه ووضعـة المسرود له في علاقته بالشخصيات وتلسرد ليصل إلى محورين هامين نقا: انتباهه، وهما حضور

برادة مهتما ببناء نظري أطر بحثه حول علاقة المرجع بالتخييل في هذه الرواية مقدما تحليلات رصدت خضوع المرجعي للتخييلي والتحويلات للفنية التي صاغها محمد برادة بجمالية عكست تفاعل الفني والنقدي والإيديولوجي.

واختتم قيس الهمامي هذه الجلسة بورقة نقدية حول نص أقول الليل للطاهر المحفوظي محطلا المقاطع التفاعلي بين الواقع والتخييل باعتبار النص هو خطاب حول أحداث واقعية تفسر تجربة الراوي-المؤلف- خلال ما تعرض له من اعتقال سياسي.

في تعقيب بوشعيب السائوري (المغرب) على هذه الجلسة، أشار إلى المرجعيات التي تحكم في القراءات النقدية المقدمة والمهاديات الفلمية متسانلا عن مدى وضوحها وإجرائيتها في مقاربة نصوص روائية مغربية.

انطلقت الجلسة الخامسة التي ترأسها حافظ عبد الرحيم في وقت متأخر من مساء يوم الجمعة، بمداخلة سلوى السعداوي حول رواية الفصل الأخير لليلي أبو زيد انطلاقا من تصور نقدي حول رواية الأطروحة ومدى استجابة الفصل الأخير لها كما تطرقت الباحثة إلى مسألة غياب الألفة بين المتقف وواقعه واختار الوجدان المغربي عبر صورة الحالم بالثراء في أمريكا.

وحول رواية لحظات لا غير لفاتحة مورشيد تدخلت زهرة كمون للبحث في حضور الشعر في هذه الرواية عبر الاحتفاء باللغة والتركيز على مكون الاستعارة مما أثرى الحكاية ورسم لها فجوات ضمن شعرية الشخصية وشعرية الحكاية. ومن رواية أخرى قرأ أسعد بن حسين ورقة طريفة حول نفس الرواية كاشفا عن بعد التماس بين هذه الرواية وبين شريط سينمائي فرنسي ورواية قصة حب لاريك سيفال على مستوى شتيمة وبناء الصور كما بين في محور آخر من مداخلة حضور التعدد الأجاسي

جمالية حققت للرواية أفقا ثقافيا يحثي بالمكان وتوارخه.

في شهادة الروائي مبارك ربيع تحدث في البداية عن أهمية مثل هذه اللقاءات المغاربية والدور الذي يمكن أن تلعبه في تحقيق مزيد من التقارب بين الشعوب، وكيف أنها قد تمهد الطريق نحو توسيع مجال رواج الكتاب المغاربي وخلق قوة ضغط ثقافية من أجل مغرب عربي بلا حواجز، وأشار إلى أهمية ترسيخ ثقافة الاعتراف عبر تكريم المبدعين والأدباء ليخلص إلى الحديث عن تجربته الروائية مسجلا علاقاتها بالواقع المغربي وتحولاته، وأفاقها المستقبلية.

في زوال يوم الجمعة عاد الباحثون إلى الالتئام مجددا في جلسة رابعة برئاسة عبد الحميد عبد الواحد والتي خصصت لقراءة المنجز الروائي لأحمد المديني حيث افتتحها رضا الأبيض بقراءة في رواية المخزوعين مؤشرا على علاقة النقد والإبداع مع خلال هذه الرواية عبر ثلاثة محاور وهي هيمنة الشخصية، التدخل مع السيرة الذاتية ثم الميثارواية. وحول رواية العجب العجائب رصدت سبيرة شهبوب مظاهر السخرية فيها على مستوى عتباتها (العنوان الغلاف، التصديرات، الملحقات) لتخلص إلى كون ميدا السخرية شكل عنصرا محركا لهذه الرواية. واختتم محمد الباردي المحور المخصص حول أحمد المديني بتقديم دراسة في مغامرة التجريب عند المديني من خلال أغلب رواياته. متحنا عن العديد من القضايا التي اعتبرها أساسية في هذا المسار، منها مقولة الاغتراب وفن التشخيص ومقولة الميثاروائي ليصل إلى مكون التجريب وحدوده وأفاقه في المتن الروائي المديني.

وفي محور آخر من نفس الجلسة تدخل محمد لخبو مقدما قراء لرواية امرأة النسيان لمحمد

محاور وهي التعدد الأجاسي داخل الرواية وحضور المفارقة ثم التناص.

وحول رواية رالحة الجنة نفس الكاتب، فتم منير الرقي قراءة للدلالات والفاعول مركزا على أهمية المكان والقيم كما تقدم الرواية بحسب استنتاج الباحث رؤية أخرى لمفهوم التاريخ وإعادة الاعتبار للتاريخ الشفوي المهم.

وجاءت المداخلة الأخيرة لعبد المنعم شحبة حول رواية نقل العالم لسعيد بوكرامي (منشورة اليكترونيا بموقع مجلة الكلمة التي يشرف عليها الناقد صبري حافظ) مستندة على خلفية نظرية تعتمد جهة القول ودورها في التشكيل الجمالي للمكان وتوجيه المرجع في تمثيلات المدينة، كما خلص الباحث إلى وجود غزارة لأحكام القيمة للذات حول العالم والأخبار التي تسوقها.

وفي شهادة شعيب حليفي، اعتبر فيها أن كتابته للرواية قرينة بالصراع وإعادة الاعتبار للمهم والمهمي من ذاكرة جمعية في فضاء الشاوية الذي تصبح فيه الحكاية أكبر من الحياة.

وفي ختام أشغال هذا الملتقى، أصدر المشاركون البيان الختامي التالي:

"التحضنت مدينة قابس في الفترة المتراوحة بين 27 و29 دجنبر 2007 أعمال ندوة الرواية المغربية: قراءات تونسية التي جاءت تواسلا مع الندوة الأولى التي انعقدت بكلية الآداب بنمسك بالدار البيضاء في فبراير 2007. وقد تدارس الباحثون والنفاد التونسيون عددا من الروايات المغربية المتمثلة لمختلف الأصوات والتجارب السردية، وذلك انطلاقا من مناهج وروى أبرزت الأبعاد الجمالية والفكرية لهذه النصوص، وقد كان النقاش الموازي مشنا لهذه النصوص والدراسات حولها. كما جرى في ختام الندوة تكريم الروائي المتميز مبارك ربيع

ودوره في تأليف التخييل الروائي. وخلص على أن رواية لحظات لا غير تشد القارئ ببساطة حكايتها وقدرتها على خلق لعب روائي.

وقدمت حنان الفرشيشي قراءة في رواية سوق النساء لجمال بوطيب معتبرة أنها تتميز بخاصيتين أساسيتين: التقليد على مستوى الدلالة (قصة حب) والتجديد على مستوى بناء الحكاية، كما درست الباحثة أسلوب الكاتب في بناء الرواية وتعدد الرواة حيث اعتبرت أن الحكاية كانت ذريعة لتحقيق التوازن والتأسيس لذاكرة جديدة عبر النسيان.

الورقة الأخيرة في هذه الجلسة كانت حول رواية زهرة الجاهلية قدمها هادي الغابري وبالتحديد حول ترمين التاريخ متوقفا عند عرضه لعلاقات شخصيات الرواية مع شخصية زهرة، هذه الأخيرة التي صورها الكاتب رمزا للتطهير بالعبث. كما سعى الباحث إلى إيجاد صور للمطابقة بين دلالات الرواية وبين انسداد الحاضر. واعتبر الرواية تقدم مضمونا سياسيا يندبولوجيا.

آفاق التخييل

وفي جلسة يوم السبت التي ترأسها محمد لخبر قدم محمد بن عباد قراءة تأويلية في رواية مجازفات البيزنطي لشعيب حليفي من خلال ثلاثة أبعاد: الإدراكي، الإيديولوجي، والنفعي. ليتركب في النهاية معاني تأويلية لنص روائي مراوغ. وحول نفس الرواية تدخل عبد المجيد البحري بورقة تحت عنوان مجازفات السرد، قدم مدخلا تمهيدا حول التجريب ثم قراءة في العنوان أو أحابيل الغواية لينتقل إلى الاستهلال أو متاهات البدايات، ويختتم بالباس التجنيس الذي اعتبره شكلا لعبا ومغامرة روائية. وتدخل رضا صالح بورقة عاودت قراءة مجازفات البيزنطي ركزت على ثلاثة

التبيين 31-2008

مجلس للثقافة العام بالجمهورية الليبية قد عبروا عن استعدادهم للانخراط في هذا العمل المغربي المشترك حول الرواية، ويصير بذلك ملتقى الرواية دوريا كل سنة في لحد الأقطار المغربية بالتناوب.

- ضرورة نشر أعمال ندوتي الدار البيضاء وقابس في كتاب مشترك.

- تشكيل لجنة عليا للملتقى، من كافة الأطراف المنظمة، تدير على إعداد الجوانب الإجرائية والعلمية للدورات المقبلة.

- يعلن الملتقى أن الدورة المقبلة لملتقى الرواية المغربية سيستضيفه المغرب في منتصف سنة 2009 بمشاركة كل الأقطار المغربية.

واقترح المشاركون أن يكون محور الندوة القادمة بالمغرب هو "الثقة في الرواية المغربية".

باعتباره صوتا روائيا مؤسسا وقاعلا في المشهد الروائي المغربي والعربي.

وإن المشاركين في هذه الندوة ليتمنون المجهود المينول من قبل جمعية مركز الرواية العربية بقباس ومختبر المرديات بكلية الآداب بنمسيك بالدار البيضاء لتأسيس تقاليد تبادل ثقافي مختص في مجال الرواية ومثمر بين تونس والمغرب، كما ينوون بإتاحة الفرصة للباحثين والنقاد الشباب من المغرب وتونس لتقديم بحوثهم ودراساتهم حول المنتج الروائي التونسي والمغربي، كما يشيد المشاركون بقيمة الدراسات العلمية المقدمة وما حاولت أن ترصده من خصائص لبعض التجارب الروائية المغربية، ويوصي المشاركون بـ:

- ضرورة توسيع لفاق العمل الثقافي المشترك بين البلدين كي يشمل كامل أقطار المغرب العربي. خاصة أن جمعية رابطة أهل القلم بسطيف الجزائرية وبعض الإخوة من



كشف الغمة

خطاب للقارئ

بقلم عمار بلحسن

"قال بكتبه المرحوم قبل وفاته وكان من المعروف أن تنشره [مدى الصفح في خطاب] إلا أن ذلك لم يحدث. بعيد نشره في المجلة علم أمل أن يصدر في كتاب مستقل"

هيئة التحرير

مقدمة:

أخي القارئ....

وخلدونية ومقرزية، حيث يهيمن النظر العنصري الذي تمتع من حضارة وكتابات إسلامية لم تفقد وهجها رغم التكنس، هل هي رؤية عقلية كواقع مريض؟ ليكن.

• حتى ولو نوى الجسد تحت ضربات الداء، فإن الصفاء الذهني والعقلانية الراديكالية الذي تخترق هذه الحقائق تغيير المنبر التاريخي بلسان ولغة خطاب ومفاهيم ومصطلحات لا تخل من كونها كونه ووليدة للحدائق الفلسفية والعلمية للصر والتاريخ فلما أحد المثقفين "المعربين-المزدوجين" الذين تكونوا من حضن اليسار الجامعي في السبعينات، كتبوا وأبدعوا وأحبوا الثقافة والجزائر يتواضع ولم ينسوا القيم ويطبقوا ما قال الله عز وجل في كتبه "...اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم..."

بؤس الحياة الإيديولوجية الجزائرية

ولكن أفلامهم لم تعرف تعارضات بين إيمانهم الصيق الصامت والعقلانية فقد غصمت قبل أن تعرف النظريات الكبرى للتاريخ والثقافة والمجتمع وتشهد نفكك المنظومات الفكرية والإيديولوجية وإفلاس أنظمة البيروقراطية في حبر اللوح المجفف لتراث الإسلام والعربية والحضارة الإسلامية وانفجعت بحب للمعرفة البشرية ومرت بقلبها وذاتها في عقلانية وحدائق العالم وهي في عز النضج لترى واقعها، بدون نزعة سلفية وتغريبية، تتقاتل العقل وتبطل النظر وتقمع الاجتهاد

• بكل ما ترك لي المرض المستعصي من صفاء وبكل ما بقي في الجسد من نفس وفي القلب من حب وفي العقل من عقلانية، في عزلة صوفية، كتبت ما كتبت، قاصدا تنبيه الغافل، واستنطاق الصامت وكشف الغمة، غمة الروح الجزائرية في مأزقها، أزمته، ومحنتها.

• ليس هذا دراسة أو صفيولوجيا أو أنثروبولوجيا أو تحليل علمي أكاديمي إنه حديث أو كتابة تحتوي هذه المنهجيات، ولكنها ترتبط مع طوائف أي من الدارسين أنها كتابة متفجرة، منشطية متعددة ومغيرة أشبه بتعددية وتنافضيه واختلافه النظر إلى واقع وثقافة ومجتمع هو نفسه متعدد، متفجر وعنيف.

• هي كتابة وليست مجاهدة وجهاد، ضد اليأس والموت وكاشفة وكشف لغمة الروح في أوجاع الدنيا والعالم وحب هي قبل أن تكون حدائق ومعرفة هشة وإكثار للثرثرة وتظاهر بالمواقف الزائفة الجاهدة، إنها عقلانية وصلاة هي كتابة، وهي على الأصح خطاب يمزج فيه الذاتي بالمعشني بالنظري حيث تتوالد الموضوعات والمقاربات ولكنها تطمح نصا لتكون نصا تؤسسه عقلانية نقدية جذرية وجزئية، تتواشج فيها نزعة جاحظية

حياة ضئلك وتعب وبؤس، حتى وإن كانت ذات مستوى تجاري يحق بعض المجتمعات المجاورة ولكنها لا تحمل جانبية تعبر بشهادة الجميع مواطنين وأجانب حياة قيمة الدليل لا تمد إليه الجزائر حتى قبل القلائل الحالية ظهور وإنضمحل السباحة رغم الجمال الأخاذ وهبوط الدنبار ووجود بعض الفنادق الراقية وحياة مكبوة ، يبدو أن الجزائر وصل إلى سقفا، لا يمكن الاستمرار في ممارسة وتصور الحياة الاجتماعية واليومية هذا الشكل لا طبيعي، الذي يمتاز بحياة استهلاكية صعبة مستعصية وثقافة يومية معطوبة ثقيلة وحياة عاطفية، أخلاقية وجنسية مكبوتة، لا تملك أية قناة للتصريف والممارسة الاجتماعية المرحية وغياب قنوات الترفيه العادية، وغياب الحياة كأحداث ومتع جماعية وتكوين جمعيات ونوادي سهلة تسمح بها وإعادة تنظيم جذري لوقت العمل والزمن **لحر** وتكثيف وتنقية الفضاءات الاجتماعية.. الخ.

لهم كل هذا يتجدر في إشكالية السلطة والحدية القبلية، أي يرحبوا بسؤال هو كيف أطرت وصنعت السلطة السياسية والاقتصادية والثقافية ولحياة المواطن ممارساتها وشكلها ومضمونها وكيف أنتجت هدامه وعقله ومخيلته؟

في جذر وإحالات هذا السؤال، يتدخل الاقتصاد والحياة التجارية ونمط الثقافة والحياة الاستهلاكية، وجانبية الحياة اليومية حيث يختلف العيش والتجوال، الشراء الاستهلاك، التمتع بالحياة والهويات وعفوية الجماعات الصغيرة كالعصابات المهنية والدينية، النوادي والروابط جماعات "لوقت لحر" وقته إن صح للتعبير وممارسات عفوية للراحة والحق في متعة العيش بدون قمع أو إرهاب أو البحث عن الراحة بسهولة وإرتقاء الأماكن العمومية، بنظافة ونقاء الأمكنة وجانبيتها وحيوية مسيرها، وجود نوع من ثقافة جدية متعة تمتعية بين المستهلكين والبائعين والخدميين باب المقالات

والإبداع وتهرب للأمام مدافعة عن حدث لا تعيشها وترأها إلا تعيش إدماج وهي مدع في تبعية فكرية ومعرفية، ناكرة هوية مفتوحة نيرة شكل الدين والعقلانية نبراسها عبر الزمن ولا تشكل حاجزا في وجه التقدم والدخول في العصور الحديثة والتاريخ أو تنكسر إلى الخلف مستسلمة في نزعة ميتة 'تقدس التراث وخطابات الأسلاف أمانة في حضن تاريخ نير، توارى إلى غير رجعة حملا عظمة بقادة.

نطمح لتكون الجزائر بلدا يحلو فيه العيش، ويطيب فيه المقام، يرتاح فيه المرء لمواطنيه ودينه ويعيش عصره في خير ميم، كما الناس أجمعين.

هل هناك أمل في النفق المظلم؟ نعم ثمة بصيص لقد سخرت أفلاسي وربما الأخيرة من جسد خان روحا أحببت الخير لكل العباد والبلاد، ولم يبق لها سوى الله والشجاعة القصوى لكي تنتصر على الشمة وتخرج من المحنة محنة الجسد والوطن أمين .

عمار بلحسن

بؤس الحياة الجزائرية "مظاهر وبنيات"

يتجلى بؤس الحياة الجزائرية في الحياة اليومية الثقافية بوضعها انثروبولوجيا وممارسة يومية، عفوية، تحمل تصورات وسلوكات وردود أفعال طبيعية عادية. ومضمونات ثقافية، إعتقادية أخلاقية، تعطي لحياة الفرد والجماعات مسارات وغايات ومحفزات ومتاع ودوافع، يختلف فيها العقلاني بالعاطفي والحسي والمتمعي الحياتي بحيث لو أصبح لوقت الاجتماعي والزمن قابلا للعيش، في الحياة الجزائرية والحياة التي تسود الجزائر من أقصاها إلى أقصاها منا وأحياء ثمة عناصر بئسة تجعل من الوقت الاجتماعي والزمن الإنساني كتلة ثقيلة بحيث يصبح الفرد والجماعة وكأنهم معاقين بالمعيش والمعيشة،

ثانية، كما هو ملاحظ للإيديولوجية والممارسة، الجزائرية، لدى الفرد والجماعات هذا الطابع الغامض المتناقض المتعارض. يرى ويفتخر الجزائري بأنه أكبر ثوري وشهيد ذو حضارة عربية تفوق اليونان ومصر والهند، وبالبل والهند والبلند. وإنسان عصري وعربي وأما زيجي عريق ومتفوق ومتكبر وشارب خمر ومسافر وعاشق نيات وعامل وشجاع... إلخ.

سلسلة منها يشكل ما نسمي به "الذيف" الجزائري الذي لا يشبه أنف أي شعب من الشعوب ويعتبر كتلة من المتناقضات تجعل من الجزائري وهو على صعيد الوهم والخيال شخصية فرد وإنسان لا طبيعي يحب مختلف مغاير بوحشية حتى لا أقول متكبر بحيث يصبح في مخيلة الشعوب الأخرى العربية والموسوية كأننا يجب الحذر منه وتغدي أولهكم الحياة الجزائرية في يؤسها وتفككها لا سيما يوم بربر طابعها البار باري العنصري. ومن المهم هنا أيضا الانتباه إلى قضية في تصور الجزائري هي صورة الأجنبي لديه، الناتجة عن تاريخ دلم فالمتستمر السابق شكل في صورة المصالح الأوروبي، الذي لا يستحب المجيء إلى الجزائر رغم جمال البلاد والفضيحة الفادحة للصرف بين الفرنك والدولار، والدينار كما أن نظرات مشوبة بلوهم تقترب من العنصرية والاستغلال والسلوك الإحتقاري تميز رؤية الجزائري للمغربي والعربي، رغم أن هذا المغربي المتوسط لا يكلف نفسه ولا يرى لية متمعة أو فائدة أو مكسب للمجيء للجزائر صيفا أو شتاء سواء عاش في فنادق فخمة أو منازل بالقياس إلى التفاوت العظيم للصرف بين الدينار والدرهم المغربي مثلا أو الدينار التونسي بينما يقصد آلاف الجزائريين السوق والمدن المغربية والتونس للاستهلاك والسياحة التجارية والترفيهية صيفا أو شتاء ويقومون بعمليات تبديل كارثة للعملة من الناحية

سواء تجلى هذا في المقهى أو النادي أو الشارع، أو المتجر. إضافة إلى الإحساس بالأمان وحضور لدولة وهبة السلطة العمومية واعتداء على الأفراد والملكية والأمن ثم هناك إشكالية خروج المرأة وحياة الاختلاط الأخلاقية حتى بالمنظور لديني الأخلاقي... إلخ

في جميع إشكاليات هذه المسائل اليومية العادية تبدو الحياة الجزائرية قميئة، رديئة، صعبة، وغير قابلة أساسا للعيش سواء من طرف المواطن، العائلة والجماعات أو السياح الأجانب.

"لا شيء يحدث، ففي مدينة الجزائر أو غيرها لا شيء هناك لعدم لا حياة أو متعة هناك الإحساس بالعدم".

لا أحد يأتي إلى مدن الجزائر لا صيفا ولا شتاء، لا أحد يأتي للسواحل أو الشواطئ والجبال والأماكن السياحية، ثمة فقط كتل من العامة تملك الأمكنة بدون تميز، تمتاز بالكثافة والزداء وقمع الحياة والممارسات اليومية وملل التجول وصعوبة الاستهلاك وشاخة وقذرة الأمكنة ونقل واستعصاء الاتصال الاجتماعي وعنف وبار بارية العلاقات الاجتماعية والإنسانية الجماعية واختلاط الحابل بالنابل وغياب لغة اجتماعية متفق عليها من طرف الجميع تشمل احترام ورقة وجاذبية بتحاسن بين المرأة والرجل الشاب والشابة الطفل والعجوز الأجنبي والأهلي الفقير والغني. ما هي مظاهر هذه الحياة والحياة البئيسة التي أدت إلى نتائج كارثية على مستوى الممارسة الاجتماعية، السياسة، الاقتصاد والمعيشة الاستهلاكية والعيش اليومي بحيث أصبح الجزائري أنا عذيفة، مرمية في معمة الحداثة والعصر، متطرفة ومتمركة للشخصية والسلوك ذات توجه وممارسة منغلقة تمتاز بالتكن الصلارخ والمحافظة الظاهرة من جهة وحجب الخارج والسفر واستهلاك الأجنبي للفاضح من جهة

لا يتطلب الأمر أن يكون المرء معماريا لكي يميز أو يعزل ثلاثة ظواهر برزت في المدن الجزائرية منذ ثلاثين سنة:

- تدمير واختفاء الأحياء والمراكز التقليدية- الحرفية للمدن، بحيث فككت نتيجة سياسات بيروقراطية إدارية نويات المدن التقليدية من تلمسان وندرومة، مستغانم حتى قسنطينة والقصبة والبلدية... الخ

اختفت مراكز حضرية وثقافات حرفية وصنائع وخبرات اقتصادية وصناعية من صناعات وحرف الخشب والنحاس والفضة والجلد واللباس وبيع الكتب وتجليدها والخياطة وحرف الأغذية والطعام والخبز وصناعات خبرات رجال، استكروا عبر تراكم التاريخ والأجيال تقنيات في حرف وصنائع وفنون نقشية وحضرية وصناعية وموسيقية بحيث "صناعات" الصناعات التقليدية وأصبحت أشبه بمنتجات كإبريق وكية وبلاستيكية غزت الأسواق والحيوانات الشعبية هكذا اختفت وصناعات إلى الأبد مراكز حرفية في مدن تلمسان وندرومة ومستغانم والبلدية وقسنطينة والمدن الصحراوية ولم يبق سوى غرداية وتمنراست شاهدة على ثراء الحرف والثقافة التقليدية وملذات المعيشة الماضية وتزييناتها عكس ما هو مشاهد في مدن مغاربية كفاس ومرلكش ومكناس وتونس وسيدي بوسعيد والقيروان... الخ

* إن سياسة بلاستيكية أدت إلى كوارث محزنة: اختفاء المراكز الحضرية للعيش وحياء وثقافة مئات الآلاف من المواطنين كانوا يصنعون من السراج والعود حتى البراد والجاجة والبلغة، إن مئات الجزائريين يسافرون لشراء الجلاية والبراد والصينية المغربية من فاس تلك نتيجة سياسة بيروقراطية بسلطة توهمت أن التقدم والتحديث هي

العقلانية. لماذا؟ كيف ينظر الجزائري المتوسط والشعبي للمصري والشرقي؟ والفرنسي؟ إن الوصول إلى القبض على جوهر صورة الآخر، يعني كيف تصور شعب ومواطن الشعوب أخرى إيديولوجيا؟ وكيف اكتشف هذا الشعب بعد ثلاثين سنة أوهم الحياة المساتدة؟ وكيف أصبحت سلوكيات غير منظمة، وحياته تمتاز كليا بخياب حضور الآخر، المختلف والمثيل ولتقاء تلك الثقافة المتفتحة المحترمة للآخرين ومن أين أتوا وكيفما كان بلدهم؟ إضافة لانغلاق السوق الجزائرية في وجه الإنتاج السلمي والثقافي والإعلامي وانعدام وجود الإنتاج على السوق السوداء الموازية التي تمتاز بالغلاء الفاحش الفاري للسلع، والندرة الاقتصادية، والهامشية، وسيادة السلعة الوطنية الغالية الرديئة.

إن تفاعل مجموع هذه السلوكيات والتصور في بنية وصعوبة الحياة الجزائرية يشير إلى كاترنية الدولة الوطنية والجماعات السياسية والإدارية والتي لطرت وصنعت ووجعت الفرد، المجتمع، والثقافة مدة ثلاثين سنة على أساس سياسة توزيع الرزق البترولي على الجميع، وبدون عمل وحتى بالعملة، بدرجة أنه كان ينظر للجزائري بوصفه "أمريكي" رغم "القوة الاقتصادية"، وتخريب روح ومركب العمل والإنتاج والكدح في وعي المواطن، وهيمنة الدولة والبيروقراطية الاقتصادية والتجارية على الاقتصادي والتجارية، والعلاقات مع السوق العالمية، مما أدى إلى استفحال الرشوة

الفضاء الجحيمي

تدهور المدن:

1- يؤس العمران الجزائري.

للتجمعات العفوية للمواطنين هكذا تدهورت التعبيرات الفنية الجماعية؛ انفلتت لفرق مسرحية وموسيقية وفنية تحولت مقاهي ونوادي إلى متاجر ومطاعم غزت العامة واختلط الحابل بالنابل على المستوى الجماعي والاجتماعي وتصلبكت الحياة المدنية بحيث تحولت هذه المدن ابتداء من العاصمة حتى قسنطينة وهران إلى "مشارت".

وقد أدت هذه السياسات إلى تتصل الدولة من مراقبة الخدمات في هذه المراكز بما أدى إلى تدهور نظافة ونقاوة الأمكنة وغزو ريفي ورداءة الخدمة والجلوس والاستهلاك في هذه الأماكن ابتداء من الجانات والمقاهي حتى المتاجر والمساحات الكبرى والقاعات الثقافية والسينمائية؛ تدهور الخدمة وصعلة ثقافية واجتماعية للعلاقات بين الزبون والمالكين، تتصل الدولة من المراقبة وغياب صرامة التنظيم وقذارة الأمكنة؛ لذا يسافر الجزائري نحو "مقاهي تونس والمغرب ويجد "متعة" الجلوس واستهلاك الحديث والراحة وقتل الوقت حتى لو دفع سعر للصرف ثمن برد شاي عشرة لضعافه:

* أحياء جديدة:

الضواحي القفرة.

لم تبين في الجزائر المعاصرة أية مدينة أو حاضرة غصرية ولم تنشأ أية مراكز غصرية أو تقليدية مزدهرة حول أو قرب أو في جميع المدن المعروفة، هناك عقم عمراني؛ ماذا فعلت البيروقراطية للدولة بالسكن والتنمية؟

سيطرت الفئات البيروقراطية في النواحي والولايات، ابتداء من الولاة حتى رؤساء الدوائر، وهم وحدات محلية لمدراء الوزارات والعناصر الأمنية والبيروقراطية الإدارية على سوق السكن، بحيث برزت سلطة توزيعية للسكن والشقق، ساهمت في إنتاج من جهة باب المعالقات

"البلاستيكية" وتصنيع الحرف واستيراد التكنولوجيا وزرعها في مجتمعات ما زالت لا تعرف معنى الوقت والزمن لكنها لو وجدت سياسات ملائمة لأصبحت مراكز سياسية وثقافية واقتصادية مزدهرة ومتفتحة ورائقة سواء للمواطنين الأمالي والسياح الأجانب.

- تريفيف وصعلة المراكز الأوروبية وانحطاط الريف.

* إن تدمير الزراعة وحرقها، عن طريق التحديث التكنولوجي والإصلاحات والثورة الزراعية وتغيير أنظمة الملكية وتخطيط المزارع والتدخلات المسافرة في حياة واقتصاد الفلاحين.. ستؤدي إلى تدهور وانحطاط الزراعة وفلاحة الجزائر، مزارع ويساتين وحقول بحيث ستؤدي سياسة "تمدين وتحديث" الأرياف إلى تدرية الإنتاج وقتله، تدهور النوعية والغلاء الفاضل ليس هناك سوقا في العالم يبيع فيها سعر للتفاح 120 دج أو البطيخ 100 دج مثلاً سواء تعلق الأمر بأسواق أوروبية أو مغربية.

أدى تمدين الأرياف في الحقيقة إلى تريفيف المدن وصعلة المراكز الحضرية الموروثة عن الأوروبيين، هكذا أصبحت هذه المراكز فضاءات ريفية أشبه بدشرات وقرى، تسودها قيم بدوية ريفية وعلاقات ولائية وجهوية وقبلية، وهيمنت على مراكزها التجارية عصابات بيروقراطية تابعة للدولة تحكمت في شبكات التجارة واستهلاك والتبادل والتأطير السياسي والثقافي بحيث منعت على حركات مدنية ثقافية بدون تعارض وفضاءات فنية وموسيقية ونوادي وجسميات وجماعات اجتماعية حرة ومستقلة عن البيروقراطية الإدارية والسياسية:

إن تكوين جمعية كان يؤدي إلى السجن كما إن المراقبة والسطوة الأمنية فجرت إمكانيات

لما الفئات البيروقراطية فقد وزعت بينها أحسن السكنات وفي أفضل الأحياء وباعتها لتكمل فيلاتها ولقاعاتها البانخة في "الأحياء السكنية الراقية في مختلف المدن الكبرى".

إن صطكة الإنتلجاسيا، وظروفها السكنية والمعيشية ستؤدي إلى تدهور قيم العلم والتربية والتكوين وسيصبح الإنسان الجامعي والطبيب إنسانا ضعيفا لا قيمة له اجتماعيا أو ثقافيا أو سياسيا، وتدهور الثقافة والتعليم وسيجد آلاف الشبان الجامعيين والمعلمين والمتعلمين غابة حياتهم في تدين صارخ ورفض كلي للسلطة وكره وحقد على الفئات البيروقراطية المتنفذة كما سيتحول المنفقون إلى فئات غامضة، موزعة بين العيش والعمل للتعليم الجامعي في جو اجتماعي تسوده الندرة والغلاء ونزعات منحطة وقيم استهلاكية. بدلت القيم الدينية والإيمان والتطرف الإعتقادي والتعلق بالإسلام وكأنها بدائل جزرية للثقافة الاستهلاكية المادية المنحطة لمجتمع فقد سلم قيمه ولفاته البيروقراطية مهينة، أهملت وتجاهلت حاجات السكان والمجتمع فالتجه هذا الأخير نحو بديل سياسي مرتبط بمعقده وثقافته وإيمانه وقد أدى رفض المجتمع للطبقة السياسية البيروقراطية والمجتمع والشعب.

إن أحزمة البؤس العمراني ستكون مرتع وموطن العنف ومترزق الأحياء المرقدية للدولة عبر العنف ومتخبطة بين القدرة وانفراط القيم وغياب أي حياة اجتماعية أو ثقافية وغياب الأمن ومراقبة الحياة التجارية، هل يمكن القول أن الدولة أنشأت أحياء قصديرية بدون قصدير حيث أرادت حل جزء لتسوية السكن. ليس الإعلام هنا هو مشكلة السكن وأزمته وإنما تأثير المحيط العمراني على روح ملكية مجتمع أفقته السلطة توازنه النفسي والثقافي فبحث عن مخارج وبدائل للخروج من الأزمة.

بورجوازية بيروقراطية تعتمد على بيع العقارات وأراضي البناء وشقق العمارات، إن الحصول على قطعة أرضي البناء وشقق العمارات، إن الحصول على قطعة أرض أو شقة، سمع لكثير من فئات الدولة بظهور رجال أغنياء ماليا ونوو خطوة على مستوى الأوساط السياسية والإدارية ثم أن هناك مسارات وتراكم رأس مالي نتيجة السكن والبيع والشراء المرتبط بالعقارات والأراضي: وجود سياسة توزيعية تميز بين المواطنين والأغنياء والفئات البيروقراطية المتنفذة أما الفئات الشعبية والوسطى والإنتلجاسيا والمعلمين وبعض المهن الحرة التابعة لقطاع الدولة كالأطباء والمهندسين والإطارات الإدارية فقد وزعت عليها شقق ومسكنات وظرفية سرعان ما اشتريتها وتنازلت لها الدولة عن السكن الموروث عن الاستعمار وبورجوازية لفائدة بورجوازية الدولة وبيروقراطيتها العليا وقد صادقت الهيئة السياسية على قانون "الملكية" تعود للشعب كله لمصلحة تلك السياسية والإدارية العليا، إن فيلا أو إقامة واحدة في حيدرة أو الأبيار تعادل آلاف الشقق التي تنازلت الدولة عنها لمصلحة المواطنين. هذه الفئات وجدت نفسها قاطنة في أحياء المدن الكبرى داخل شقق وأحياء "شعبية" تمتاز بكونها "مرقد" شاسعة أسمنتية تعتمد فيها أي مرافق للحياة والترفيه والثقافة اللهم إلا بعض الأسواق الرديئة، وتسودها القدرة وتتصل الدولة من خدمات التنظيف والأمن وترك الحبل على الغارب لمواطنين وجدوا أنفسهم مكلفين بمهمة تسيير أحياء ديناصورية متفجرة سكانيا وبشريا ونظرا لأن الزمن طائل فإن هذه الأحياء أصبحت أحزمة عمرانية بنميمة لا روح أو حياة أو ثقافة تسودها، لم تنشأ أي مركز حضري تجاري ثقافي في أية مدينة أو حي من أحياء العاصمة.

"يهدف إلى مقارنة الاقتصادية لأنتروبولوجية ثقافية لقيم التجارة والتبادل والاستهلاكية وكونها ثقافة ومملكية ونظرا للندرة المحلية الرديئة والغلاء للسلطة في السوق الجزائرية سيكره المواطن السوق الجزائرية بوصفها فضاء تبادل غير ثقافي، غال وفاحش يمثل بالسوق السوداء مهن "البزنسة".

إن الحياة الجزائرية والبنية الاقتصادية، البيروقراطية الاجتماعية دفعت وتدفع بالآف الشبان إلى الوقوف يوميا أمام التقصيلات الأجنبية للحصول على تأشيرة من أجل تجارة والسلو التجاري وتغذية شبكات وقنوات. السوق السوداء الجزائرية.

فاحتكار الدولة للتجارة الخارجية، وهيمنة البيروقراطية الإدارية والاقتصادية على قنوات التبادل مع الخارج سيؤدي إلى فقر في السلع وندرة وغلاء فاحش وسيدفع الجزائريين إلى مملكيات هي السفر التجاري، وبالتالي تغذية التفاوت والأنازلة الموهول في الصرف بين الدينار والفرنك والدرهم ودية عملة أجنبية. إن الحصول على العملة في الجزائر هو امتياز الفئات المتنفذة المرتبطة بالسلطة ولكن للصرف الواقعي عمل على تدهور العملة الوطنية وادى إلى غلاء كل منتوج أجنبي خصوصا السيارات والسكن والأجهزة الإلكترونية والوقود والأجبان. إن شراء علبه جبن أو كيلو كاوكو أو تفاح.. إلخ يبدو عملية استهلاكية مرهقة، ستفتقر المائدة والمهرة الجزائرية العائلية وجلساتها، إلى اللوز والكاوكو والجوز والحلويات وكل متع ويردات لشاي ليس هذا نزفاً إنه ثقافة وراحة اجتماعية وتجديد قدرة العمل، عكس مل يبدو من مملكيات الجزائري في الأسواق الأوروبية والمغربية حيث تبدو هذه العمليات والسلوكات عادية وطبيعية رغم

كارثة الصرف" لأن السوق الجزائرية فضاء غريب استثنائي، غير جذاب فلا أحد يقصد الجزائر للسوق أو الاستهلاك نظرا لرداءة السلعة وغلاء السلع الأجنبية النادرة والمتبادلة عبر السوق السوداء بين بلدان جنوب المتوسط والمغرب الأقصى.

إن الخطاب حول الثقافة الاستهلاكية والسوق، يعني نشاطا ثقافيا وتجاريا ولكنه يرتبط بأخلاقية وقيم وروحية الشعب، إذا فسدت التجارة فسدت الأخلاق، والمعاملات والعلاقات الاجتماعية، ولا أحد يجادل، إن التجارة والتجار في الجزائر غابة من الغش والغلاء والمعاناة، عوض أن يكون السوق والتجول والتجارة التجاري نزهة وتجديد قوة وإشباع نفسي ومادي أصبح معاناة وحرمان. أما الإنترنتولوجيا فهي وصف وتحليل لمظاهر وتصورات علاقات الاستهلاك وتأثيراتها الأخلاقية الثقافية.

لماذا فسدت السوق الجزائرية، إن فعل السلطة ومن ورائها الفئات المتنفذة المشتغلة للسلطة والإدارة التجارية وطبيعة القوانين والقيم المنظمة لقمع الغش والغلاء، خلقت علاقات أقل ما يقال أنها علاقات رشوة بين الرقابة والبائعين، ونفور معاناة بين الزبائن والمستهلكين والبائعين لقد فقد التسوق في الجزائر لية متعة أو جاذبية وتجديد، إنها سلسلة من المشاكل والمصاريف المريعة بدون إشباع أو فرح.

(5) صعوبة الاتصال: عنف اللغات الاجتماعية

تبدو اللغات المتدولة الشعبية في الجزائر خليطا من "العربية والفرنسية" من كلمات حتى لغة العلاقات الاجتماعية مثل: «**الأمسي**» **LA FAMILLE** مزيجا غير متوازن للغة اجتماعية مدمرة نتيجة الإرث اللغوي الاستعماري، أما لغة لفظة البيروقراطية فهي الفرنسية الملحقة لعربية جزائرية في حين درج

ملايين يتابعون مسلسلات مصرية بالعربية،
أجنبية مدبلجة ولا يجدون أي حرج في فهمها.

إن "صعكلة اللغة" في الخطاب الإذاعي والتلفزيوني والغنائي و"تبهيط" مستوى تعبيرها بحجة الاتصال مع الشعب سلوك خاطئ وخطير لأن المواطن يفهم العربية الحديثة ونشرات أخبار محطة mbc ولندن ويتابع مسلسلات وأفلام ذات عربية عالية، هناك صعوبة التكلم بالعربية نظراً للأمية المستقلة وغياب المطبوعات العربية والصحافة الموجهة للناس العاديين (إن نجاح جريدة كـ "الشروق العربي" شكلاً ومفهومًا) رغم التحفظات على اتجاه صحافة القلب وهي صحافة موجودة في كل مجتمع من الفرنسي حتى المصري يشير إلى أ. أجيال الشباب لا يخرجون من رداءة العربية الحديثة ولا يعيرون اهتماماً للمشاكل اللغوية إلا مشكلة ثقافية منحها السلطة بخلق الجلب لحلم المطبوعات العربية عكس ما هو مشاهد في مكتبات المدن المصرية والمغربية والتونسية. ابتداء من مجلات الفن والكرة والرياضة حتى المجلات الأدبية والفنية والفنية والفكرية والعالية، والأمثلة كثيرة ولا مجال لنذكرها يكفي مقارنة بين مكتبة أو كشك في مدينة مغربية أو تونسية وكشك ومكتبة في مدينة وهران ليكتشف المرء انغلاق وانفتاح النسق الثقافي، التجاري في كلا البلدين.

إن عدم الاستهلاك الثقافي لدى الشباب، ميلهم نحو كتب التدين وليس كتب الدين والتراث الإسلامي النير، صعوبة التعبير لديهم واتكاهم نحو الجمل بالفرنسية، والتقليد اللغوي وعنف العبارة والتعبير وهجنتها واختلاطها بتعابير جديدة غير متلائمة مع لغة ساحة ظريفة وأصيلة وتتلقى صعوبة الاتصال وعنفها في العلاقة مع المرأة و"انحطاط" المضامين وقلة الذكاء واللباقة في الحياة الجماعية والاجتماعية كما أن غياب السخرية المحببة باب المقالات

المتقنون والمتعلمون العربون للغة العامة لتعبير عنهم ونسوا "درجات" مسقط رأسهم كالوهرانية أو القسنطينية أو التلمسانية أو المعسكرية أو العادية أو المسيردية وهي لغات محكية عربية ظريفة مفتوحة على التراث الحياني للشعب والتاريخ.

تمتاز للغات الاجتماعية التمايلية في الجزائر بكونها عنيفة وجافة وباسية وصعبة، فقدت ظرافتها بتجلى هذا في غياب الاستعارات والنثر اللغوي والاستعارات الأ نهائية من اللغة الفرنسية وفعل التدرج، فليس الخطاب هو اللغة لسانيا وللسانين وعلماء اللغة، ما يقولون في هذا المقام ولكن فحوى القول هي صعوبة التفاهم والتحدث الاجتماعي لوس ذلك دراجة موحدة ومفتوحة على الثقافات واللغات العالمية، عكس ما هو مشاهد في الدرجات المصرية والتونسية أو المغربية أو اللبنانية. هناك بحث دائم عن المفردة وصعوبة الاتصال وعدم الفهم وبياس وعنف المعنى أو الشكل وغياب اللطافة والحس النقدي والنثر الشعري عكس اللغات لدراجة القديمة المتفتحة على الكتاب الكريم والأمثال والحكم ولشعر الملحون وقد أدى بالجزائري إلى التفاخر بالتكلم باللغة الفرنسية البسيطة وتبني جملها ومفرداتها وهو يقرأ جريدة محلية مفرنسة ولا يعرف من اللغة إلا قاعدتها البدائية خلق هذا نوعا من الازدواجية اللغوية الاجتماعية تقاسم بين الدارجة والفرنسي، بالتعامل مع المؤسسات الرسمية والسلطة باللغة الأجنبية، تشويش الاتصال الاجتماعي في المدن كالعاصمة عن طريق التعامل للجوي بالقيائية، اعتبار العربية الفصحى لغة مينة وكلاسيكية، ودينية احتقار كل إنتاج ثقافي باللغة العربية الحديثة في الإعلام والإنتاج التلفزيوني والمسمماني والمسرحي رغم أن مثلث الآلاف إن لم أقل

الصناعة لختق لفلح والحرفي والمدير
والممثل ليصبحوا عمالا "أرض ومسرح"؟

هكذا عملت الدولة على تفكيك الجميع
وتميز في تكوين الجماعات الحرفية المهنية
ومنع تكوين الجمعيات والأماكن السكنية، وجد
البروفيسور والطبيب المختص نفسه قاطنا جنبا
إلى جنب في عمارة مع بائع أو خضار أو
عامل أو حداد فصعب الاتصال الاجتماعي
وانصدمت حياة "الحي" وسقطت الفضاءات
تحت مظاهر الضجيج، الانفجار السكاني، القدرة
وترجع الجميع إلى حياة، حياة الحي بما هي
تبادل ولقاء قيم وتقاطع ثقافة وحسابات ذات
مستويات مقارنة، هنا يتأخر السكان في حزمة
العمران والعمارات والأحياء لدرجة يصعب
معها تكوين إلى جمعية أو لقاءات النوادي.

وصعلة الإطارات وحشرها نتيجة أزمة
السكن وإجراءات السكن الوظيفي ووجود
مصوبة في توزيع وترتيب أولويات الاستفادة
والضغط الاجتماعي وال"زبائني" على هيئات
توزيع السكنات خلق خليطا اجتماعيا نهات
معه المستويات المرتبطة بثقافة المهنة،
والمستوى الثقافي ولأجري، نظام العائلة وعدد
الأطفال، أي مدخل عمارة واحدة نجد الطبيب
والعامل والمهندس والحداد والتاجر الصغير
وعدد لا محدود من البنيات العائلية المتناثرة
لغويا ومهنا واجتماعيا ونمو حياة وثقافة. أما
سياسة علاقات السلطة بالانتجانسيا عبر
المناصب، فهي مرتبطة بالحوسبية والتقبلية
والعنصرية للغة والفرقة اللسانية، ولا علاقة
لها بمعايير مهنية أو كفاءة أو شهادة أو دراسة،
إنها سيارات تكوين سلط شخصيات جهوية
متحكمة في مقاليد الأمور الإدارية والاقتصادية
والتجارية والثقافية تحفظ المصلحة الفردية،
تكوين سلطة قبلية لغوية عصرية تشكل بنية
أخلاقية وسلوكية للمجتمع المدني كيف يمكن
إبراج الديمقراطية والتنافس في مجتمع أبوي
باب المقالات

والنكتة ولغات الإضحاك يخلق سمة متجهمة،
جزرية ومنفرة للحياة داخل المجتمع والعلاقة
مع المواطنين والأجانب.

كل عمليات تأخير السلطة للغة عبر
المدرسة والإسلام والخطابات الرسمية، سيادة
لغة خشنة وتبئيس للتراث والانغلاق الثقافي
ونزاعات نديين اللغة والتعبير والعلاقات
المعقدة مع لغة الثقافة العربية الحديثة وانغلاق
السوق الثقافية في وجه المطبوعات العربية،
خلقت "كلنا" لغويا لا يحسن التعبير باللغات
الثلاثية الدارجة، العربية الحديثة والفرنسية؟
ولا يجد لنفسه ولرأحه في التعبير إلا عبر
جمل وتعبير منكسر، عنيف ومنفر، غير ملائم
لحياة اجتماعية عصرية، واستقبال فرنسية
غريبة وهيجنة، ولقطة بحيث ينخلق اللسان
ويخمل الأنا

- "صعلة" الإنتاجسيا اختلاط الحابل بالنابل:

لا ريب أن التمدن، وسع قاعدة المتعلمين
والإطارات والانتجانسيا المهنية للفرنسية
أساسا أو للتبيرية أو الإدارية، عدا قطاعات
التعليم للتكوين التي تكون بالعربية ولكنها
تندس عدد لئماجها في الإدارات والمؤسسات،
ولكن تبئيس وتنديس واحتقار "العمل الفكري"
التعليمي والثقافي سيؤدي إلى تفكيك جماعات
المتقنين والمتعلمين عبر حياة معيشية صعبة
والغلاء وأزمة السكن وسوء التقدير والاعتبار
وسيعمل على تشتيت وتوزيع هذه الفئة الوسطى
من المجتمع في نقل المعرفة التقنية، القيم
الفكرية والجمالية.

عبر سياسة اختلاط الحابل بالنابل، وتسوية
الجميع بنزاعات شعبية عامية نحو غائبة أصبح
أفراد المجتمع كلهم متساوون. يتساوى "الجاهل"
مع "المتعلم" البواب مع المنير والأجري
أصبحوا في خطاب ذي نزعة ديمagogية كلهم
"عمالا" رغم أن العامل هو المشتغل في

وعيا وراثا وعقلا تجعل من المثقف المصري كائنا معلقا في فراغ ثقافة غربية فرنسية أساسا لا تملك أي جذر لها في الواقع لا لغويا أو إيديولوجيا. إن العملية مضحكة عندما نسمح لن ثمة تفسيرات ملازمة عصرية وسوسيولوجية وحصانة في خطاب مفرس مكثف ومعزول يخاطب "عجنه وعصبينه".

ذاك خطاب المثقف، أما الشعب فهو غارق في تفسيرات لاهوتية إيمانية تأتي أساسا من خطابات ومثقفى الحركة الدينية وهي خطابات سيولوجية نفسية مغلفة دينيا، يدعمها الخطاب التفريضي السياسي التابع للدولة الذي نفتت وتحلل وتتمشى تحت هروب المواطنين إلى نظام "الباربول".

لم يبق هناك مثقف عضوي بعد تحلل الأحزاب الشيوعية وتفتت اللزعة الاشتراكية، فليس ثمة طبقة تستحق الدفاع عنها، لا العمل ولكتاجين يطمحون للسلطة يقدم بطمحون للخير والرفاهية مكنًا. الصعود إلى الفئات الوسطى والبورجوازية، وحتى أفضل النقابيين لا يتحدون في تفكيرهم اللزعات المطالبة الاقتصادية. هناك علاقات غامضة بين المثقف والمجتمع والجماعات الاجتماعية، أصبحت الآن منقطعة تماما نظرا لجسامة خسائر التجربة الاشتراكية " بل أن المرء يدخل من الانتماء لحزب أو الدفاع عن حياة سياسية أو لتبعية لحركة سياسية موت المثقف واختفاء المثقف العضوي ولانحماج المثقف التقليدي في عقيدة الدولة أو عقائد المجتمع يبقى هامشا بوسطا وهينا للمثقف، بمفهوم الإنتاج مفهوم ووروى الواقع وخطابات الحقيقة والبحث عنها علميا وفكريا وجماليا إلى العالم والمفكر والفيلسوف والأديب أو الفنان أبدا هذه الأصناف ضاهرة وهامشية في الواقع الجزائري وهي فئات وعناصر غامضة لا سلطة لها تتراوح بين جانبية الانتماء السياسي باب المقالات

جهوي مختل ويرى المسؤولية وسيلة إثراء واستيلاء وتحكم في خيارات قطاع الخدمات والتجارة والثقافة ولادة خطوة وتقريب من لفضاءات صنع القرار على مستوى الجهة والمركز.

إن دفع أغلبية المثقفين وعناصر الإنحيازات والإطارات إلى "إستراتيجية فردية" للصعود الاجتماعي عبر وصلات "المعارف" والمحسوبية وتعيين المناصب الهامة للتوزيع في المؤسسات الثقافية والجامعات والمعاهد العليا والملحقات الثقافية في الخارج ارتبط ببنية السلطة كبنية سلطانية، موروثة نوبلاريمانية تعتمد أساسا على "الكث والعضبات"؛ ضمن هذه البنية اندمج المثقفون التقليديون المندمجون في المؤسسات الدينية العقائدية للدولة، المجلس الإسلامي الأعلى أما شبان الجامعات والمتعلمين وأعضاء ومثقفين عضويين لحركة دينية شعبية واسعة النقد تعتمد على العقيدة الإسلامية للكنافح من أجل السلطة السياسية بكثير. مثل المثقف والعرف نتيجة "حقرة" واحتطار الفئات البيروقراطية المنتفذة للفرنكوفونية أساسا أما المثقفون العصريون فحاولوا "الاندماج" والاندراج في دواليب الدولة العصرية وقد ترك كثير منهم وظيفة التفكير لينفرغ للتسيير والمادة إنتاج خطاب سياسي ولم يتحقق أية استقلالية ذاتية أو لوتونومية، كما لم تعلم السلطة على تعيين وإعزال أي حل وواستقلاله عن السياسي والإداري وانفصاله عنه بحجة "الانحياز الثوري من جهة، من جهة ثانية، نظرا لتدين المجتمع ثقافيا وسيادة إسلامية ونزعات تدينه، لا يعطي المجتمع للمثقف المصري أية مشروعية أو قيمة أو سلطة.

فعلى صعيد الشعب والمجتمع فالإمام الفضل من الاقتصادي والمغني الفضل من الأديب والفقيه أحسن من الطبيب. إن "لائكية" هذه المهن وتقليدية المجتمع ونزعه المحافظة

وكان الجزائر عرفت تاريخيا حضارات الفراعنة أو الفينيقيين أو الباليين وهي حاليا لم تقو تاريخيا قبل الفتح الإسلامي-العربي تكوين "ممالك نوميدية" لم تترك سوى آثارا هامشية

إن دور المخاطب الوحيد الممتاز ورد الحجاب العاجز بين السلطة والمجتمع سيمعل على تغذية هذه اللغة ويروز خطابها وتعميم الفرنسية لا للغة وإنما كأداة ووسيلة للصعود الاجتماعي وتكوين شخصية "عصرية" لغة وهذا ما وصعود في الأوساط المتنفذة الفرنسية سواء على الصعيد الجهوي أو المركزي التي لا تقرا سوى الصحف الفرنسية تأنيها عما يكتبه المعربون.. هؤلاء الذين شكلوا جماعات شعبية واسعة الأفراد، متخرجة من الجامعة عزلت وحوصلت في قطاعات التعليم والفنون، ونوعا من المحاماة والقضاء، وحدت في وجهها... واعتبرت لغات راقية للتكريس أو التمثيل وتنفيذ مهام "الخطاب" الرسمي وتحقيق مظهره "العربي" أما السلطة الجامعية الثقافية الإدارية الاقتصادية الفعلية أي مناصب صياغة القرارات والأمنيات المهنية فبقيت محصورة ومبسوكة بيد من جديد في يد اللغات الفرنسية القديمة والجديدة وقد أدى هذا إلى أن تصبح اللغة ملعوبا اجتماعيا خطيرا ومحددا الانتماء المهني الاجتماعي مع ما يصاحب من احتقار وسياسة عزل وتهيش لكثير من العناصر لتكوين العالم. لغويا وعاميا ومما يشكل ظاهرة إن "هيمنة اللغة الفرنسية" على الجو الاجتماعي والمهني قد دفع بهيئات المتعلمين والجامعيين إلى التدوين وهذا مكسب إيجابي، ولكنه لم يبلغ صورتهم وانتمائهم.

فالذي يتكلم بالعربية ويستعملها لغويا محرب حتى ولو اتقن الفرنسية والإنجليزية، ثمة أساتذة يحسنون ثلاث أو أربع لغات إضافة إلى العربية ولكنهم محسوبون على "الطائفة المعربة" إن التقسيم الطائفي اللغوي، همش كثيرا المتفقون من الوصول إلى مناصب قيادية باب المقالات

و"الإستراتيجية الفردية" و"العمل الفكري النقدي" التحليل منها خصوصا اللغات التي هاجرت إلى فرنسا وإنجلترا هي التي تبحث من الحقيقة بعيدة عن "إخبطوط" السياسي وعن رشوة الفتاتية للدولة الوطنية وبيروقراطيتها الأمية، أما المتعلمون الذين يشكلون نوعا من "الانتلجانتيا البروليتارية الشعبية للثة" فأنها سيبيحون الفرصة وسيندمجون في حركة جذرية عنيفة والاستيلاء على السلطة.

يبدو المتفقون العصريون أو "الديمقراطيون" على حد تعبيرهم نحتهم لأنفسهم كائنات وشخصيات تتبادل المواقع في فضاء خصوصي له طوقسه وإجراءات الدخول إليه، فغير تبني "اللغة الفرنسية" وبالنتيجة فتمسكت أي ديموقراطية والحداثة، تخاطب هذه اللغات والعصبية نفسها في مونولوج طوطولوجي يتقع من هو مقتنع وينفي أطروحات ومسلطات نخبة تبدو أنها تصرخ في فج عريق لمخاطب مجهول يبدو وعبر شاشة الخطيب أو المواطن والقرائ الجزائري ولكنه مستلب وموجه أساسا لنفس النخبة ومقصده السلطة البروقراطية الفرنسية أساسا، إن تكون هذه النخبة الفرنسية كحجاب حاجز واعتبار نفسها المخاطب الوحيد للسلطة وعزل وتهيش أي صوت أو جماعة أخرى مخالفة ومغايرة نعتت هنا الجماعات المعربة- حتى لو كانت حداثة سيخاف فجا وحقا وعداوة مستحكمة في أوساط المتفقين وصراعات لا محدودة من المناصب والأفكار مفتحة، ففي وهما كل متكلم بالعربية هو إسلامي ممكن أو بشي أو جزائري إن الجنسية الجزائرية مرهونة بعروبة وإسلام الجزائر التاريخية فأى خطاب يبرز "الصنعة الجزائرية" فإنما يجري نزعة ومفهوم مضادا معارض لعناصر كالعروبة أو المغاربية الإسلامية والانتماء للعالم العربي هناك كمية كبيرة من الوهم حول "عربية أو خصوصية" للجزائر

«بروليتاريين» عضوين للفئات العريضة واستعملت قنوت ولنوت فعالة أصبحت أحد الحركات الشعبية الكبرى في تاريخ الجزائر المعاصرة بإيديولوجية إسلامية فقيرة، تعبى كل عنصر نحو الاستيلاء على السلطة ولا يهمها «الفكر أو التراث» أو الدين إلى كمنظرة تحقق وتوصل إلى الحكم حتى ولو جرى هذا داخل ممارسات متطرفة، عنيفة وتعصبية بل زو باربارية كما هو الحال في «الحركة المسلحة الدينية واستعمال» الإرهاب».

إن الإسلام الذي فسدته هذه الفئات هو إسلام شعبي، قريب من الفهم واضح ظاهري ومناضل وحديث وجديد، يتلائم مع أسمة الشعب و«ثقافته» العادية وإيمانه ومعتقداته وسريته ومطالبه ومكباته و«حقده» على السلطة وممثلها من الفئات البيروقراطية المنتقدة المسيرة المتملكة «الخيرات» للدولة والبلاد.

وسؤددّي نهارض هذه الفئات إلى «استحالة» الديمقراطية والممارات الانتخابية في مجتمع تلغى التمارضات الطاحنة، بدل الاختلافات التي هي جوهر الديمقراطية التي تعتبر تسييرا التنوعات وتجاوزا للتعارضات أساسا تلك هي أزمة تطور الجزائر المعاصرة وأطراف عدوئها ثقافيا وفكريا واجتماعيا. وليس المقام مقام تاريخ لعلاقات السلطة بالشبيبة والطلبة ولكن التاريخ يشير إلى إدارة السياسي والزعيم زو البيروقراطية السياسية ابتداء من انقلاب جوان 1965 إلى إلحاق الطلبة بدولاب الحزب الوحيد والإدارة وقطع منظمة الطلبة عن قاعدتها الشعبية، ومنعها من التعبير المستقل عن مواقفها من السلطة وقد أدى هذا إلى قمع ثم إلى محاولة نزع الطلبة في بحر عرمرم من الشبان العاملين المهمشين والجاهلين فظهر آنذاك الشبيبة وكانت إرادة السلطة آنذاك تعبئة الشبان وتوجيهه نحو الريف لتنفيذ ومتابعة مهمة اعتبرت وهما آنذاك من إيديولوجية باب المقالات

نتيجة سلطة الفئات البيروقراطية المفرنسة على تقاليد التبيين والحل والعقد ومن أغرب الوقائع أنه لم يمي أي معرب، ولم تعد ثقة نية لتسيير أي مؤسسة جامعية واقتصادية أو وزارية وحتى ولو بدا أنه يستعمل العربية في خطابه فهو «أ» من أوساط مفرنسة منفتح على اللطافة نفسها، ويرتبط بالعلاقات وجانبية مع الفئات المنتقدة للبيروقراطية في مجالات الاقتصاد والتربية والثقافة والإدارة.

إن تسليم قطاع التعليم والإيديولوجيا على مستوى التدريس والخطاب فقط إلى فئات «المعربين» سيجعل منهم فئات متفقة ومتعلمة «ذاتية» وسيغذي داخل وعيهم الإحصاس بالاحتقار والدونية ويخلق أسورا في وجه صعودها الاجتماعي وسيضع في عقلها مشكلة «البنمية» و«الهوية» و«اللغة» و«الدين» وستشهر بالغبين والحقرة من السلطة كيفما كانت كهيمنة وكاستغلال لها وفي هذا صبحه فقد رأينا جامعات معربة ومؤسسات ثقافية ومعاهد ومصالح تستعمل العربية «لكنها» مدلاة ومسيرة من طرف مغر نسين، أن التمثيل الجزائري الثقافي في الخارج وفي البلدان العربية محتكر من طرف الإداريين المفرنسين.

إن احتكار «التمثيل» وتسيير وتسييج العلاقات مع السلطة البيروقراطية السياسية سيؤدي إلى ظهور حركة شعبية دينية معربة أساسا جماهيرية دمجت أغلبية المتعلمين والمثقفين المعربين وخلقت لهم «برنامج نصالي سياسي» وقطعت أوصل العلاقات مع الإسلاميين المفرنسين وخلقت قيادات هامة تنحدر من أوساط شعبية وبروليتارية ورثة ولكنها مفتوحة على الفئات الصعوبة الوسطى التي تنحرجت نتيجة السداد أبواب العمل والصعود الاجتماعي (تحت تأثير هيمنة وسلطة الفئات البيروقراطية المفرنسة) إلى مستويات كادحة -عامية- شعبية وأصبحت أشبه بمقتنين

لستهلاكية ونزعات برزنية وقيم تجارية، جعلت من الشبيبة الجزائرية كمية ناسفة بدون تنظيم وتركز المجال لنقص الشخصيات المتقدمة من عهد الواحدية.

ثقافتان للهروب:

المسفر والهجرة والباربول .

إضافة للمسجد لم يبق لمئات الآلاف من الشبان العاطلين ولملايين الرجال والنساء المواطنين سوى قناتين للعيش في العالم المعاصر والتفتح على الحياة والعصر والإحساس بالانتماء إلى دنيا اليوم، أي الدخول في معمة الحداثة والكونية والاندراج في وقائع ومظاهر ومليكيات ورؤى وخيالات وإداعات للإنسان الحديث الذي صاغته الآلية التكنولوجية والإعلام والاتصال الجماهيري السريع هما التسفر وإبخال نظام "الباربول" التلفزيوني.

* الهجرة والمسفر:

الهجرة من الجحيم "الجزائري".

بعد عقدين تفتت لوهام الإيديولوجية الجزائرية التحديثة عن طريق التصنيع وإدخال التكنولوجيا لمجتمع نقليدي، فعطالة آلاف المصانع وخسارتها الدائمة نتيجة نقص الإنتاج وفساد نظام العمل وكبر عدد عمالها وشراسة بيروقراطيتها إضافة إلى يباس ميزانياتها نتيجة "تتاقص" الليبرولي ولزدياد إفتراس الفئات العليا للفئات الصغيرة.

وظيفية هي مهام البناء الوطني استوعبت جل متقني ومتعلمي وجامعي عن حسن نية في تغيير الزيف والقضاء على الإقطاعية ملكية وقيما، ولكن الزعامة والكتلة البيروقراطية السياسية، كانت مستعمل ذلك للإنكار الجميع عن استقلالية منظمة الطلبة وتحمل الشبان لمسؤوليتهم في العمل النقابي والنقد والإرتباط مع المجتمع وربطهم مع سياسات الحزب الواحد، ويتذكر الجميع الصراعات التي حدثت داخل الجامعة وبداية الإستقلالية عن الدولة ثم تشجيع هذه الأخيرة للعناصر المحافظة لضرب المسار الطلابي وخلق حركات دينية سكان ما تضخمت واسترعت الطلبة المعربين فاصبح اليسار عموما هو «المفرنسون» «الحركة الدينية الطلابية» هم افسلاميون والمعربون وفي صراع ثنائي، بدت السلطة رابحة، فقد أنشأت القيادة النقابية وتفكك التراث المنضلي للحركة الطلابية واختفت عناصر قادرة على إيضاح تاريخ العلاقات بين الدولة والطلبة والشبان في الثمانينات حاول البيروقراطية السياسية ومنظمها «الجماهري» تصحيح خطاب السلطة وسط الطلبة ولكن الغليان الاجتماعي والثقافي واللغوي والاضطرابات المتتالية وتعاضم المشاكل التربوية والإيديولوجية والمعرفية عصفت بالمنظمة وبدت في تكوين جمعياتها المستقلة وحركاتها النقابية وبعد لكتوير كان وقود الأحداث شبان المدن حيث امتزج العنف بالنزعات المطالبية، بالغضب الشعبي دفعت الشبيبة ضريبة الدم، عوض ضريبة العرق في «أهوال» صدمات غامضة الطرف ولكنها جذرت تحولات المجتمع نحو الانفتاح على الديموقراطية ودولة القانون والتحولات السياسية التي اختفت للأسف تحت تأثير الخناق تغيير الطبقة السياسية واستمرار نقص الفئات المهيمنة وتعمق لزمة الشبيبة المعيشية من بطالة وهامشية وهجرة ولمية وهيمنة



القراءات القرآنية في ظل الأحكام النحوية

محمد موييس

أستاذ أصول النحو

المركز الجامعي بشار

تمهيد

لقد أتى على القراءات حين من الدهر لم تكن شيئا مذكورا، إلى أن انتشر القراء في الأمصار. وطر صيتهم واختلفت قراءاتهم وكان النحاة يومئذ أكثر الناس اشتغالا بها ليعززوا مذاهبهم النحوية ويقوي بها كل ذي رأي رايه بعد أن أسست القواعد النحوية بما استنبطه أولو الأبواب منهم من المادة النحوية مما ثبت عند كل فريق من كلام العرب ممن يوثق بلسانه، ومن أي القرآن الكريم، وإن لم يستفيدوا منه استفادة كاملة، ومن الحديث النبوي الشريف الذي تبليغت موانعهم منه.

ولما رأى النحاة الأولون اللحن قد اتسعت دائرته، حتى طال القرآن الكريم فكسروا في وضع قواعد تضبط اللسان وتضمنه من الزلل، ولكنهم عدلوا عن لغة القرآن، ولم يبنوا قواعدهم عليها وكبر عليهم أن يتخذوا القرآن بما يزخر به من أساليب وقراءات منهلا صافيا منه يغترفون، ومرجعا أساسا إليه يعددون، وهو ما عبر عنه الدكتور إبراهيم المسامرائي بقوله: (فهم سرعان ما عزفوا عن لغة القرآن ولم يغيدوا منها الفادة اللازمة، ولم ينظر النحاة إلى لغة القرآن نظرة تاريخية فيقيموا على هذه اللغة ضوابطهم وحدودهم).¹

* النحاة والاستشهاد بالقرآن الكريم

إن الاستشهاد بالقرآن الكريم وقراءاته المختلفة محل إجماع وهو ما ذهب إليه السيوطي -رحمه الله- في الاقتراح (أما القرآن الكريم فكل ما ورد أنه قرئ به جاز الاحتجاج به في العربية سواء كان متواترا أم أحادا أم شاذًا، وقد أطبق الناس على الاحتجاج بالقراءات الشاذة في العربية إذا لم تخالف قياسا معروفا، بل ولو خالفته بحتج بها في مثل ذلك الحرف بعينه وإن لم يجز القياس عليه، كما بحتج بالمجمع على وروده ومخالفته للقياس في ذلك الزلزل بعينه ولا يقاس عليه نحو استحوذ وبأبى، وما ذكرته من الاحتجاج بالقراءة الشاذة لا أعلم فيه خلافا بين النحاة).²

إن ما ذكره السيوطي من إجماع النحويين على الاستشهاد بالقرآن الكريم وقراءاته المختلفة ما تواتر منها وما شذ ظهر جليا في كتاب سيبويه الذي يمثل عصارة فكر عصره، والطبقات التي سبقت، وما استملاء من شيخه الخليل، لذا ضمنه الاستشهاد بالقرآن الكريم بمختلف قراءاته، لأن في زمانه لم تكن القراءات قد ميزت ونسبت إلى القراء، وأما ذلك ما استعمله من مصطلحات توحى بالعموم

² السيوطي، عبد الرحمن، الاقتراح في علم أصول النحو، نج د/ أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الأولى 1976 ص 48

³ التطور اللغوي حار الإنكس - بيروت - الطبعة الثالثة

أما الكوفيون فأتخذوا القراءات مصدرا لتأسيس قواعدهم، ووضع أساليب تغييرهم وتصحيح كلامهم، غير مباليين بالقياس، فخالقوا منهج أتباعهم البصريين الذين تحفظوا كثيرا على الاستشهاد بالقراءات.

وهي لعمرك أقوى حجة من الشعر وأكثر دقة وأشد ضبطا وإتقاناً، ما دام سندها الرواية، وكانت بهذا أحق أن تستبق منها المقاييس وتستمد منها الأصول لا أن تكون خاضعة للمقاييس مكبلة بها. وإذا سلمنا بهذا فإن رأي الدكتور عبد العال سالم مكرم في ترجيحه منهج الكوفيين في تعاملهم مع القراءات على منهج البصريين كان أهدى سهيلاً وأقوم قبلاً حيث يقول:

(ومنهج الكوفيين في الواقع أسلم وأصح في ميدان القراءات من منهج البصريين لأن اتخاذ القراءات مصدراً للاستشهاد يثري اللغة ويزيد من رصيدها ويجعلها غنية بأساليبها على الدوام فلا تمتد يدها إلى تعريب أو إلى دخيل)⁶

والجدير بالملاحظة أن منهج الكوفيين يتفق مع تعريف القدامى لعلم النحو قال ابن جني معرفاً النحو: (هو انتحاء سمت كلام العرب في نصرته من إعراب وغيره.. ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها وإن لم يكن منهم، وإن شذ بعضهم عنها رد إليها)⁷ وما دام النحو بهذا المعنى فأساليب اللغة العربية تحتل أوجهها متعددة يوجهها المعنى.

والإعراب الذي أشار إليه ابن جني في نصه هو إظهار وإفصاح عن المعاني المحتملة، لما توجه أي القرن الكريم، وكلام العرب

في مجملها نحو (وقد قرأ الناس) (وقد قرأ بعضهم)، (وقد قرأ لنا هذه الآية على وجهين)³

فهل النحاة اعتمدوا على القرآن الكريم كاصل للغة وجعلوه في المرتبة الأولى قبل كلام العرب؟ وهل مقولة السيوطي رحمه الله- (وما ذكرته من الاحتجاج بالقراءة الشاذة لا أعلم فيه خلافاً بين النحاة) كانت محل إجماع لدى جهابذة النحو؟

إن اشتغال النحاة بالقراءات كان مرافقاً لنشأة النحو، فالطبقات الأولى كمعسى بن عمر الثقفي (ت 149هـ)، وأبي عمرو بن العلاء (ت 154هـ)، والخليل بن أحمد (ت 175هـ) ويونس بن حبيب (ت 182هـ)، وغيرهم كانوا جميعاً قراء، ولما نضج علم النحو في البصرة وانتقل إلى الكوفة، واتسعت دائرة القراءات، استقلت كل مدرسة بمنهجها في الاستشهاد.

فالبصريون بنوا قواعدهم على الكثير الشائع من كلام العرب معتمدين في تمحيضهم على القياس والتعليل وكل ما جاء مخالفاً لمنهجهم فهو شاذ لا يقاس عليه، (ولا يحتجون بالقراءات إلا في القليل النادر الذي يتفق مع أصولهم ويتناسق مع مقاييسهم)⁴.

وأثر عن سيبويه أنه كان لا يستشهد بالقراءات المخالفة للقياس إلا قليلاً⁵ والبصريون أنفسهم يتفقون في مسألة ويختلفون على أخرى.

³ راجع إبراهيم عبد الله النحوي وكتب التفسير، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، بنغازي، ليبيا، الطبعة الثالثة، 1990/2-1073-1074.

⁴ مكرم، عبد العال سالم - القراءات القرآنية وأثرها في الدراسات النحوية - مؤسسة الرسالة - بيروت، ط. الثالثة 1996 ص 109

⁵ ينظر، المدارس النحوية، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة التاسعة، 2005- ص 80

⁶ المرجع الأسبق - ص 110

⁷ ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي التجار، عالم الكتب، بيروت، ط. الثالثة 1983، 34/1

الذي أخضعوه لقاعدة الكثير الشائع وما خالف ذلك فهو شاذ يعملون على تأويله وتوجيهه حسب ما ترتضيه قواعدهم.

لما الكوفيون فصاروا منهج المحدثين في تكوين الحديث النبوي الشريف، فقبلوا القراءات بمسند الرواية، وما ميزها من دقة وضبط وإيقان، فكانت في نظرهم أحق اعتماداً وأوثق مصدراً في إثبات القواعد النحوية، وأصدق تعبيراً عن أساليب العرب التي كثرت لغاتها

وتباينت أسانئها وهو ما لكده القرآن الكريم في قوله تعالى: (وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالاختلاف السِّنِّكُمْ وَالْوَلَايَةُ لَكُمْ فِي ذَلِكَ لِيَآيَاتٍ لِلْعَالَمِينَ)¹¹. وبفهم من الآية شمولها للعرب وغيرهم من الأمم الأخرى، وهو عند العرب أبين في هذا المقام وهو محل الشاهد.

ولم يبق الخلاف عند حدود المنهجين المتبايعين بل تجاوزه أحياناً إلى خلاف داخل المذهب نفسه حيث يردّ النحوي قراءة خارقة بذلك إجماع مذهبه، وهذا تظهر صورته بجلاء في مواقف المبرد تلمذ المازني.

• المبرد والقراءات

أبو العباس محمد بن يزيد (ت 285هـ) الملقب بالمبرد لحسن وجهه¹² أو المبرّد كما في الرواية التي ذكرها الشيخ محمد الطنطاوي¹³، أن المازني لما ألف كتابه -الآف واللام- سأل المبرد عما حواه من مسائل دقيقة وعويصة، فأجابته دون تردد وبأحسن جواب، فقال له المازني: قم فانت المبرّد -أي المثبت

لتحقيق رغبة أو منهج وضعه النحاة فهو أمر إلى الذاتية لقرب، وعن طبيعة أساليب العربية أبعد، وما وروي عن المبرد خير دليل على تحكيم القياس النحوي في توجيه القراءات القرآنية؛ قال محقق المقنّص في المقدمة: (كانت للمبرد رغبة ملحّة في أن تُجرى المسائل على نظام مستقيم، وقياس مطرد)⁸ فذاك مسلك لذي بابي العباس إلى حد إنكار بعض الروايات التي خالفت القياس المفروض وعرض نفسه للنقد الشنيع، والتعربة للكثافة، قال علي بن حمزة: (ولو تشاغل أبو العباس بملح الأشعار، ونفق الأخبار، وما يعرفه من النحو لكان خيراً له من القطع على كلام العرب وأن يقول: ليس كذا من كلامهم، فهذا رجال غيره وبآلتهم أيضاً يسمّون)⁹.

وتعسف البصريين في وضع القواعد وردّ القراءات يفسره موقف ابن حزم حيث قال:

(من النحاة من ينتزع من المبدل الذي يبق عليه من كلام العرب حكماً لفظياً ويتخذها مذهباً ثم تعرض له آية على خلاف ذلك الحكم، فيأخذ في صرف الآية عن وجهها)¹⁰.

وفي الأمثلة الأتية ما يبرز عزوف البصريين عن الاستشهاد بالقراءات القرآنية إن هي خالفت قواعدهم.

• موقف النحاة من القراءات القرآنية

تباينت مواقف النحاة من القراءات جميعاً وإنشائاً، فالبصريون كانوا يأخذون من القراءات ما وافق أصولهم وسار على قياسهم

⁸ المبرد -أبو العباس بن يزيد- المقنّص ح. محمد عبد الخالق عضيمة عالم الكتب القاهرة -مصر- 108/1 - المقدمة.

⁹ نقلاً: المصدر السابق
¹⁰ نقلاً: د. عبد الحليم سالم مكرم -القراءات القرآنية- مؤسسة الرسالة - بيروت- ط. الثالثة 1996- ص 110

¹¹ سورة الروم - الآية 22

¹² وردت في سبب لقبه بالمبرد عدة روايات يمكن العودة إليها في كتابه -المقنّص- 10/1 -11- مقدمة المحقق محمد عبد الخالق عضيمة - (ط. ط)

¹³ ينظر: نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة، الشيخ محمد المنطولي، دار ابن زيدون، دمشق - (ط. ط)، ص: 95-96 باب المقالات

في المتني الأمران، وكذلك في الماضي ولا بد معه من قد ظاهرة أو مقترنة¹⁶.

هذا مذهب البصريين، فهم الذين وضعوا هذه الشروط ولم يريدوا أن يخرجوا عنها حينما تخالفهم النصوص فيلجأون إلى التأويل وهذا دينهم، فقالوا في قوله تعالى: (أَوْ جَاءُوكُمْ حَصِرَتْ صُدُورُهُمْ) أن الفعل الماضي - حَصِرَتْ - مسبوق بـ (قد) مقدرة أي قد حَصِرَتْ - واستلوا على ذلك قراءة من قرأ (أَوْ جَاءُوكُمْ حَصِرَتْ صُدُورُهُمْ) بالنصب¹⁷.

وأما الكوفيون فذهبوا إلى القول بجواز وقوع الفعل الماضي حالا واستلوا بالآية: (أَوْ جَاءُوكُمْ حَصِرَتْ صُدُورُهُمْ)، ويقول أبي صخر الهذلي:

وَأَيُّ لَتَعْرُوَنِي أَنْكَرُكَ لِقَضَاةِ

كَمَا لَتَقَضَّضَ الْمُصْثَوْرُ بِلَلَّةِ الْقَطْرِ

وقد جاء الحال في الموضعين جملة فعلية فعلها ماضٍ غير مقترنة بـ (قد) كما يزعم البصريون.

والإنباري يحال ذلك بقوله: (فإنما جاز ذلك لأن التقدير فيه قد بللة القطر - إلا أنه حذف لضرورة الشعر)¹⁸.

وإذا سلمنا بهذا قلنا ضرورة شعرية - وهي مقولة لطالما كررها البصريون إذا جاء كلام العرب مخالفا لقواعدهم - فما لضرورة التي

للحق - فقام الكوفيون بتحريفه ففتحوا الراء، وهو علم البصريين ورأسهم اللغوي، يقابله ثعلب عند الكوفيين، وقد طارت شهرته لغزارة علمه، وسعة معارفه، ونضج ثقافته، حمل لواء مهاجمة القراء، والظعن في قراءاتهم، وهذا ليس بغريب على من استرعى كلاً المازني، فمسه طائف من شيوخه فجعل على القراء حملة نكراء لم تبق ولم تنر، فعدمهم من الجهلاء الذين يتعلقون بالكفاظ، ويجهلون المعاني¹⁴، واتخذهم سخرياً.

ومن القراءات التي ردّها المبرد وطلعن فيها قول الله تعالى (أَوْ جَاءُوكُمْ حَصِرَتْ صُدُورُهُمْ)¹⁵ وصحبها بقراءة يعقوب الحضرمي (أَوْ جَاءُوكُمْ حَصِرَتْ صُدُورُهُمْ) وهو من المشرقة وقراءته شاذة، والقراءة المصححة (أَوْ جَاءُوكُمْ حَصِرَتْ صُدُورُهُمْ) قراءة سبعية ومتواترة.

والمبرد رهين بما افترقت يدها، فقد ردّ قراءة سبعية بأخرى عشرية اتجاهاً ليجذبه ومناصرة له، فالبصريون يزرون أن الفعل الماضي لا يصلح أن يكون حالاً لأنه لا يدل على الحال، فلا يقوم مقامه، كما أن الذي يصلح أن يخلف الحال ما يصلح أن يقال فيه: - (الآن) أو (الساعة) وهو ما ذكره ابن يعيش لما تحدث عن وقوع الحال جملة (والجملة تقع حالا ولا تخطو أن تكون اسمية أو فعلية، فإن كانت اسمية فالواو، إلا ما شذ من قولهم.. وإن كانت فعلية لم تخل من أن يكون قطعها مضارعاً أو ماضياً، فإن كان مضارعاً لم يخل من أن يكون مثبتاً أو منفيّاً فالمثبت بغير واو، وقد جاء

¹⁶ ابن يعيش، موافق الدين النحوي، شرح المفصل، علم الكتب، بيروت، د(ط) 65/2

¹⁷ المصدر نفسه 67/2

¹⁸ الإنباري، أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف، قدم له حسن حمد، يشرف دار إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط الأولى 1998، 238/1

¹⁴ المبرد المنتخب 1/ 111 - المقتمة.

¹⁵ سورة النساء - الآية 90

وَرَضَوْنَ خَيْرَ لَمْ مِّنْ أَسْمٍ بَيِّنَاتٍ عَلَى شَيْخَا
جَزْءٍ هَارٍ فَاتَّهَزَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي
الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ²² قَالَ: (لا أدري ولا
أعرف)²³.

فرحم الله سيبويه فقد كان منهجه أن يصرح
بالتوقف عند عدم العلم والدراية، فخلف من
بعده خلف استمروا الطعن فلم يتورعوا، قال
السيوطي -رحمه الله- (كان قوم من النحاة
المتقدمين يعيبون على عاصم وحمره وابن
عامر قراءات بعيدة في العربية وينسبونها إلى
اللحن وهم مخطئون في ذلك، فإين قراءاتهم
ثابتة بالأسانيد المتواترة الصحيحة التي لا مطعن
فيها وثبوت ذلك دليل على جوازها في
العربية)²⁴.

* توجيه النحاة للقراءات

لقد غنّت إلى ثلثة من النحويين الأولين من
بصريين وكوفيين أبحث في توجيههم القراءات
القرآنية فوق إختباري على هذه الآيات
الكريمة لتكون مذهبهم كاتبة لأثارهم وشاهدة
على ما تقدمت أيديهم.

أولاً- قال الله ﷻ (وَقَالَ الشَّيْطَانُ لَمَّا قُضِيَ
الْأَمْرُ إِنَّ اللَّهَ وَعَدَكُمْ وَعْدَ الْحَقِّ وَعَدْتُكُمْ
فَاخْلَقْتُكُمْ وَمَا كَانَ لِي عَلَيْكُمْ مِنْ سُلْطَانٍ إِلَّا أَنْ
دَعَوْتُكُمْ فَاسْتَجَبْتُمْ لِي قَلِيلًا مُّؤْمِنِينَ وَكُفُّوا أُنْفُسَكُمْ
فَمَا أَنَا بِمُصْرِخِكُمْ وَمَا أَنَا بِمُصْرِخِي إِيَّاهُ كَفَرْتُمْ
بِمَا أُشْرِكُكُمْ مِنْ قَبْلِ إِنَّ الظَّالِمِينَ لَهُمْ عَذَابٌ
أَلِيمٌ)²⁵.

دعت إلى حذفها في الآية القرآنية غير التلويلات
والتخرجات التي نجدها مبثوثة في كتبهم¹⁹.

لقد وجدنا أبا العباس النحوي التحرير يخالف
إجماع النحاة في مسألة الضمير المتصل بـ:

(لولا) في نحو: 'لولاي، ولولاك، ولولاه'
فالبصريون والكوفيون أبتعن أبصعون على
جواز ذلك بما ثبت عندهم من مسموع كلام
العرب إلا المبرد فقال بعدم جواز ذلك وأن
الضمير بعد لولا يكون منفصلاً لا متصلاً
حجته أن الضمير بعد لولا لم يرد متصلاً في
القرآن الكريم قال الله ﷻ: (لَوْ كُنَّا لَأَكْثَرَ
لُكْلًا)²⁰ وهي حجة دامغة لا يثبت أمامها
إجماع أهل المصرين على المنقول من كلام
العرب، فحبذا لو كرر الموقف نفسه مع ما رده
من قراءات ثبتت أنها مروية عن السبعة كقراءة
حمره: (وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ).

والطعن في القراءات لم يكن مقصوراً على
البصريين وحدهم فقد تطاير شجرة إلى الكوفة
وتلقفه بعض نحاتها، فالقراء رمي القراء بالوهم
(فإنه قل من سلم منهم من الوهم)²¹.

إن منهج الكوفة في النحو كان أكثر تلازماً
ولحوتاً للقراءات من منهج البصريين الذي
نفعهم تحكيم النحو في القراءات التي تقوم على
النقل والمشافهة، ولم ينكر سيبويه أن القراء
سنة متبعة، فكان يتحاشى الطعن فيها ولما سئل
عن التتوين في قراءة عيسى بن عمر: (الْفَمَنَ
أَسْمَ بَيِّنَاتٍ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللَّهِ) من قوله
تعالى: (الْفَمَنَ أَسْمَ بَيِّنَاتٍ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللَّهِ

²² سورة التوبة - الآية 109

²³ ينظر -القراءات الثمانية وتوجيهها النحوي- محمود أحمد
الصغير، دار الفكر، دمشق، ط الأولى 1999، ص116

²⁴ السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، الاقتراح، تحقيق
د/أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة القاهرة، ط الأولى

1976، ص49

²⁵ سورة إبراهيم - الآية 22

¹⁹ ينظر على سبيل المثال لا الحصر: الإنصاف 1/235 -و-

شرح المفصل 67/2

²⁰ سورة سبأ - الآية 31

²¹ القراء أبو زكريا، معاني القرآن، احتج به فائق محمد
خليل البون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط الأولى

2003، 63/2

جرت الياء الأولى مجرى الحرف الصحيح لأجل الإدغام فكانها ياء وقعت ساكنة بعد حرف صحيح ساكن فحركت بالكسر على الأصل. قلت: هذا قياس حسن، ولكن الاستعمال المستفيض الذي هو بمنزلة الخبر المتواتر تتضام إليه القياسات³¹.

وما ذكره قياس مع الفارق فمثل عصاي (محيي) وقرأها نافع بالسكون (وَمَحْيَايَ) في قوله **قُلْ إِنِّي صَلَّيْتُ وَتُسَبِّحُ وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ**³² وكسر الياء لا يلزم المجامعة في كل الأحوال فقد قرأ الحسن (هي عصاي) بكسر الياء، قال أبو حيان: (وإذا أضفت المقصور قلت: عصاي في الأحوال الثلاثة والياء مفتوحة وقد تكسر نحو: عصاي - وتسكنها بعد ألف كقراءة نافع)³³ وهذا مشابه لقراءة حمزة - **بِمُصْرَخِي** - بكسر الياء

والزمخشري نفسه يقر بأن الياء (حركت بالكسر على الأصل) والقاعدة عند النحاة "ما جاء على الأصل لا يعالج". وقد روي عنه أنه قال: لو صليت خلف إمام يقرأ (وَمَا أَلْتُمُ بِمُصْرَخِي) لأخذت نعلي ومضيت.³⁴ وهي قراءة سبعية قرأ بها حمزة وهو من كبار علماء السلف وله علم بالقرآن وعلموه، وقال قطرب: هي لغة في بني يربوع كانوا يكسرون ياء المتكلم كعليه، ولديه، وعليها لسان أهل الموصل بالعراق، وأجازها أبو عمرو بن العلاء وهو إمام لغة ونحو وقراءة، وعربي صريح.³⁵

قرأ العامة (وَمَا أَلْتُمُ بِمُصْرَخِي) بفتح الياء، وقرأ الأعمش وحمزة (بِمُصْرَخِي) بكسر الياء، قال القرطبي: (والأصل فيها بمصرخيين فذهبت النون للإضافة وأدغمت ياء الجماعة في ياء الإضافة، فمن نصب فلأجل التضعيف، ولأن ياء الإضافة إذا سكن ما قبلها تعين فيها الفتح مثل: هوائي وعصاي، فإن تحرك ما قبلها جاز الفتح والإسكان مثل غلامي وغلانتي ومن كسر فلانقضاء الساكنين حركت إلى الكسرة لأن الياء أخت للكسرة)²⁶.

والفراء يرى أن قراءة الخفض من وهم القراء، وإن روي عن القاسم ابن معمر عن الأعمش عن يحيى أنه خفض الياء²⁷، وضعفها الزجاج، وأنزلها منزلة القراءة الرديئة التي لا وجه لها²⁸، كما قال بضعفها أيضا الزمخشري وذكر أنهم استشهدوا لها ببيت مجهول فانشد قول القائل:

قال لها هل لك يا تافئ

قلت له ما لك بالقرضئ

والبيت قائله معلوم وهو: -الأغلب المعلى- وقد وجدت لن أبي الفضل محمود الأوسى لورده في روح المعاني²⁹.

وسبب رد الزمخشري لهذه القراءة أن (ياء الإضافة لا تكون إلا مفتوحة حيث قبلها ألف في نحو: عصاي فما بالها وقيلها ياء)³⁰. ثم يعالج الزمخشري لقراءة الكسر بقوله: (فإن قلت

²⁶ القرطبي، محمد بن أحمد أبو عبد الله، الجامع لأحكام

القرآن، (طبرين)، 303/9

²⁷ ينظر - معاني القرآن - الفراء - 63/2

²⁸ المرجع الأسبق

²⁹ الأوسى، محمود أبو الفضل، روح المعاني في تفسير

القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي،

بيروت، لبنان، (طبرين) 13/ 209-210

³⁰ الزمخشري، أبو القاسم جار الله، الكشاف، دار العالمية

للطباعة والنشر والتوزيع، (طبرين)، -374/2- 375

³¹ المصدر السابق نفسه

³² -سورة الأنعام - 162

³³ أبو حيان، الأنلسي، ارتشاق الضرب من لسان العرب،

تحقيق د/ مصطفى أحمد الدامس، مطبعة المدني، القاهرة، ط

الأولى 1987، 2/ 535

³⁴ ينظر - المقصود - 120/1

³⁵ الأوسى، روح المعاني 13/ 209-210

الأولاد وجر الشركاء على إضافة القتل إلى الشركاء والفصل بينهما بغير الظرف فشيء لو كان في مكان الضرورات وهو الشعر لكان سمجا مردودا كما سمح ورد حرج القلوص أبي مزادة- فكيف به في الكلام المنثور، فكيف به في القرآن المعجز بحسن نظمه وجزالته⁴¹. ويسعى الزمخشري إلى التماس العذر لابن عامر في قراءته فيقول: (والذي حمله على ذلك أن رأى في بعض المصاحف شركائهم مكتوبا بالياء، ولو قرأ بجر الأولاد والشركاء، لكان الأولاد شركاؤهم في أموالهم، لوجد في ذلك مندوحة عن هذا الارتكاب)⁴². ومن هذا الموقف تبرز ملاحظتان:

- الأولى: أن الزمخشري لم يوجه قراءة ابن عامر بل أخضعها لقياس البصريين لما كان لمذهبهم من التابعين وبقطعية الأقيسة النحوية من المعتدين⁴³.

- الثانية: أن تكون (شركائهم) مكتوبة بالياء فهذا يؤكد قول العلماء: (وفي بعض مصاحف أهل الشام -شركائهم- بالياء)⁴⁴ أما أن تعطل قراءة ابن عامر - (شركائهم) - أنه رأها مكتوبة في بعض المصاحف بالياء، فهذا ظن منه أن القراءة تثبت بالرأي، وابن عامر لم يثبتها بغير النقل والظن لا يفي من الحق شيئا. وفي تعليق الإمام ناصر الدين الإسكندري المالكي على ما ورد في الكشف تأكيد وزيادة:

وفصل الخطاب ما أوردته القرطبي على لسان القشيري حيث قال: (والذي يعني عن هذا أن ما يثبت بالتواتر عن النبي ﷺ فلا يجوز أن يقال فيه خطأ أو بفتح أو رديء بل هو في القرآن فصيح وفيه ما هو الفصح منه فاعلم هؤلاء أن هذا الذي قرأ به حمزة أفصح)³⁶.

ثانيا- قال الله ﷻ: (وَكُلُّكَ رَيْنٌ لِكَثِيرٍ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ قُلْ أُولَٰئِهِم مُّشْرِكَاؤُهُمْ لِيُرْثُوهُمْ وَكَابَسُوا عَلَيْهِم بَيْنَهُمْ لَوْ شَاءَ اللَّهُ مَا فَكَّوْهُ فَنَرُهُمْ وَمَا يَفْقَرُونَ)³⁷، وهي قراءة أهل الحرمين وأهل الكوفة وأهل البصرة رواية عن القرطبي³⁸، وقرأ ابن عامر على خلاف الباقي (وَكُلُّكَ رَيْنٌ لِكَثِيرٍ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ قُلْ أُولَٰئِهِم مُّشْرِكَاؤُهُمْ بِضَم (رَيْنٍ) وَرَفَعَ (قُلْ) عَلَى مَا لَمْ يَسْمَعْهُ وَنَصَبَ (أُولَٰئِهِم)، وجر (شُرَكَائِهِمْ) بالإضافة على تقدير: رَيْنٌ قُلْ شُرَكَائِهِمْ أُولَٰئِهِمْ- وذلك بالتفريق بين المضاف والمضاف إليه وأهل الكوفة يجوزون ذلك³⁹. وهناك من أنكر على ابن عامر قراءته فقد روى للقرطبي عن أبي غانم أحمد بن حمدان النحوي قوله: (قراءة ابن عامر لا تجوز في العربية، وهي زلة عالم، وإذا زل العالم لم يجز أتباعه وردّ قوله إلى الإجماع)⁴⁰.

وأعاب الزمخشري على مقرئ الشام الفصل بين المضاف والمضاف إليه بالمفعول به في قراءته فقال: (ولما قراءة ابن عامر: قُلْ أُولَٰئِهِم مُّشْرِكَاؤُهُمْ يرفع القتل ونصب

⁴¹ - الكشف 54/2

⁴² - المرجع نفسه

⁴³ - ينظر - (حاشية السببان على شرح الأسموني) تحقيق محمود بن الجليل، مكتبة الصفا، القاهرة، ط الأولى 2002، 416/2

⁴⁴ - (الكشف ومعه: كتاب- الإتصاف فيما تضمنه الكشف من الاعتزال) 53/2

⁴⁵ - معاني القرآن - 258/1

³⁶ - تفسير القرطبي - 303/9

³⁷ - سورة الأنعام - الآية 137

³⁸ - تفسير القرطبي - 81/7

³⁹ - ابن زنجلة - أبو زرعة عبد الرحمن بن محمد سمجة القراءات - تحقيق: سعيد الأفغاني - مؤسسة الرسالة، بيروت - لبنان - الطبعة الثانية 1982 - ج 1 ص 273

⁴⁰ - المرجع الأسبق

السعة خلافا لهم⁴⁷ واستشهد بقراءة ابن عامر:
(قُلْ أُولَٰئِكَمُ شُرَكَائِهِمْ).

وختما كان على نحاة البصرة أن يقبلوا
بقراءة ابن عامر لأنه من السبعة، والقراءات
السبعة عند أهل العلم صحيحة ومتواترة ولن
يوجهوا توجيها تقبل به أساليب العربية كما
فعل الكوفيون، فإن أبوا استكبارا وعلوا، فلا
يمكن استرضائهم لأن القراءة سعة متبعة
وليس قاعدة مبتدعة، ولنا في التقديري مزيد
دعم حيث قال: (وقال قوم هذا قبيح، وهذا
محال، لأنه إذا ثبتت القراءة بالتواتر عن النبي
ﷺ فهو الصحيح، وقد ورد ذلك في كلام العرب
وفي مصحف عثمان -شركائهم- بالياء وهذا
يدل على قراءة ابن عامر، وأضيف القتل في
هذه القراءة إلى الشركاء لأن الشركاء هم الذين
زينوا ذلك ودعوا إليه، فالفعل مضاف إلى
فاعله على ما يجب في الأصل، لكنه فرق بين
المضاف والمضاف إليه، وقسم المفعول وتركه
منصوبا على حاله إذ كان متأخرا في المعنى،
وأخر المضاف وتركه مخفوضا على حاله إذ
كان متقدما بعد القتل، والتقدير: وكذلك زين
لكثير من المشركين قتل شركائهم أولادهم أي
قتل شركائهم أولادهم⁴⁸).

قائمة المصادر والمراجع

- 1- الألويسي، محمود أبو الفضل، روح المعاني في
تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث
العربي، بيروت، (د. ط).
- 2- الألباري، أبو البركات، الإصناف في مسائل
الخلافا، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى
1998.
- 3- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق
محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثالثة،
1983.

(فهذا كله كما ترى ظن من الزمخشري أن
ابن عامر قرأ قراءته هذه رأيا منه، وكان
الصواب خلافه والصحيح سواء، ولم يعلم
الزمخشري أن هذه القراءة بنصيب الأولاد،
والفصل بين المضاف والمضاف إليه بها يعلم
ضرورة أن النبي ﷺ قرأها على جبريل كما
أنزلها عليه كذلك ثم تلاها النبي ﷺ على عدد
التواتر من الأئمة، ولم يزل عدد التواتر
يتناقلونها ويقرؤون بها خلفا عن سلف إلى أن
انتهت إلى ابن عامر فقرأها أيضا كما سمعها،
فهذا معتقد أهل الحق في جميع الوجوه السبعة
أنها متواترة جملة وتصيلا عن الصحيح من
نطق بالصاد، فإذا علمت العقيدة الصحيحة
فلا مبالاة بعدها بقول الزمخشري ولا بقول
أمثاله ممن لحن ابن عامر⁴⁵).

إن مسألة الفصل بين المضاف والمضاف
إليه لا يمكن بها الطعن في قراءة سبعة لأنهما
من أساليب العرب ووردت نظائرها في
أشعارهم، وكان يجب الأخذ بتوجيه الكوفيين
لسلامة منهجهم في الأخذ بالقراءات، قال أبو
حيان في الارتشاف: (وأما الفصل بالمفعول
بين المصدر والمخفوض كقراءة ابن عامر (قُلْ
أُولَٰئِكَمُ شُرَكَائِهِمْ) فقد جاءت نظائره في أشعار
العرب والصحيح جوازها وإن كان أكثر النحاة
يخصونه بالشعر. وفي النهاية أجاز الكوفيون
الفصل بين المضاف والمضاف إليه بغير
الظرف وحرف الجر في الشعر وفي الكلام
ومنه قراءة ابن عامر⁴⁶).

إن الذين قالوا بجوازها في الشعر دون غيره
هم البصريون وقال الأئمة بجوازها في

⁴⁷ - ينظر (حاشية الصمد) 416/2-417

⁴⁸ - تفسير القرطبي 81/7

⁴⁵ - المرجع السابق نفسه

⁴⁶ - ارتشاف الضرب 535/2

- 11- الصغير، محمود أحمد، القراءات الشاذة وتوجيهها النحوي، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، 1999.
- 12- ضيف، شوقي، المدارس النحوية، دار المعارف، القاهرة، الطبعة التاسعة، 2005.
- 13- المنطوي، الشيخ محمد، نشأة النحو وتاريخ شهر النحاة، دار ابن زيدون، دمشق (طس).
- 14- الفراء، أبو زكريا، معاني القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2003.
- 15- القرطبي، محمد بن أحمد أبو عبد الله، للجامع لأحكام القرآن، (طس).
- 16- المبرد، أبو العباس، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، القاهرة، (طس).
- 17- مكرم، عبد العال سالم، القراءات القرآنية ولغزها في الدراسات النحوية، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1996.
- 18- ابن يمش، موفق الدين النحوي، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، (طس).

- 4- أبو حيان، الأندلسي، إرشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق مصطفى أحمد النماص، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الأولى، 1987.
- 5- رفيدة إبراهيم عبد الله، النحو وكتب التفسير، دار الجماهيرية بنغازي، ليبيا، الطبعة الثالثة، 1990.
- 6- الزمخشري، أبو القاسم جار الله، الكشاف، دار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع (طس).
- 7- ابن زنجلة، أبو زرعة، عبد الرحمن، حجة القراءات، تحقيق سعيد الأفغاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1982.
- 8- المامراني، إبراهيم، التطور اللغوي، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983.
- 9- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، الاقتراح في علم أصول النحو، تحقيق أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1976.
- 10- الصببان، حاشية الصببان على شرح الأشموني، تحقيق محمود بن الجميل، مكتبة الصفا، القاهرة، الطبعة الأولى، 2002.



وقفعة أمام عتبات المتاجرة

بقلم الطاهر وطار

المطر الغاوي.. رواية. أو كنصوص أخرى لشعراء لم أفرغ لها بعد.

كنت قد وضعت نظرية شخصية، في الدوافع التي تقوي هرمونات الرواية عند الشعراء على حساب هرمونات الشعر، وطبقا لخياراتي الفكرية، حملت الشعر العربي الحديث المسؤولية فقد غرق في التجريد والسريرية، إلى جد نصيبت فيه القواميس من الكلمات، وجفت كل آبار الذات الأنانية والزرجية، والجين، واللمع، والامتثالية والانتكالية.

لقد انكفأ الشاعر على نفسه واعتزل الناس وهمومهم حتى كره نفسه، وخرج ليتأمل الآخرين.

بحكم النشأة والتكوين والعادة، كبرجوازية صغيرة، لم تعتن بها أية بوتقة تضالية، يعسر على الشاعر أن ينزل من عليائه، ويرتمي في أدران الآخرين. لا يبقى أمامه، سوى صنع آخرين وصنع عالم أو عوالم يحركهم فيها، ويتفاعل معهم بكل العواطف.

إنها عملية إشباع لرغبة مكبوتة، وتعويض عن عجز، فرضه مناخ الشعر الحديث، وهي باب المقالات

أغواني سطر واحد فيه كلمة واحدة تحت عنوان عتبات المتاجرة، رواية، فقلت هذا شاعر آخر، يسقط من شرفة الشعر حيث يتفرد بتأمل ذاته، إلى حلبة الرواية، حيث يلتقي بالناس، بعضهم من صنعه وخلقه، وبعضهم تعلقوا بهوالمه، فاصطدم بهم أحب من أحب منهم وكره من كرهه منهم كذلك.

لقد مل الشاعر الوحدة والعزلة، قلت كما تعودت أن أقول كلما قدم لي شاعر كتابا أو مخطوطا، عليه تحت العنوان سطر واحد، به كلمة واحدة: رواية.

أغواني، فقلت والله، أتوقف عن متابعة الدمية لإبراهيم الكوني، ولتُبصر ما قدم صديقي أحمد عبد الكريم، الذي قرأت له أكثر من نص، وأعجبت بأعصره.⁴⁹ وقبل أن أنهي السطر 142 صفحة، أغويت أيضا بالكتابة عن هذا النص كنموذج للنصوص أخرى سبق أن قرأتها مثل كتابي عزالدين ميهوبي واللذين بهما أيضا

⁴⁹ كتاب الأعصر منشورات التيبين الجالطية

وغيرهم.. نستطيع أن نحذف بعضهم، أو نضيف إليهم آخرين، أو حتى نغير دورهم.

ولعل أحسن ما يقرنا لهاته للشخص، هو التعرف على الموضوع، وعلى تفاعل الناس وهم يؤدون أدوارهم طبقاً له.

إنها رحلة شاب من الهامل إلى الجزائر، لا ندري أهو طالب، أم باحث عن شغل، فقط نعرف أنه شريف من سلالة الأدارسة، وبالضبط من سلالة أحمد بن بوزيد، وبما أنه كذلك فقد فرض عليه أن يرقى فتاة تكبره بسنوات وقد شغيت على يده ولها عليه جانبها كما قالت فتعرفت عليه قرب مقهى اللوتس وصاروا حبيبين، ونستطيع القول بأن الموضوع يتفرع إلى مواضيع عديدة، نهم خاصة الأعصر، ويمكن تلخيصه في جملة واحدة: مغامرة فتى صحراوي شريف، في مدينة الجزائر. وهي بكل صفة ورغم بعض المعاناة طيبة.

ولعل أفضل ما يقرنا من التعرف على هاته الأشخاص، هو التعرف على الأنوار التي أدوها، فشككت هيكلية العمل، التي تتمثل في عشر لوحات، تتفصل عن بعضها بعناوين بعضها شاعري جميل: الرافقي كاهنة.. أولى العتبات امرأة الأجراس الصعبة أجراس الأمكنة الأولى مشاهدات القبلي تذكارات القبو الأسودا رسالتان إلى رحيل اصيف أرجوانيا نماء الياسمين ورود لزرقة البحر.

أشبه ما تكون، بالاستثناء في الحلم أو في البقطة. ولعلنا نسمح لأنفسنا بتعتها بالاستثناء الأدبي.

الناس تموت تنتحر في البر وفي البحر، تخرج من اللمة، الناس تعاني وضعا اقتصادية واجتماعية، أليمة، الاعداد، بحث على الحياة، كما لو أنه فيروم لا علاج له، ولا أمل في البرء منه، والشعر يشكو من شوك الوردة، ومن نموع للرجسة.

عام فعام وعقد فمعد، والشاعر وحده، يقرأ زبوره في قاعة شبه خالية، يتلقى بعض اللثناء، ثم يهجر، كما يهجر المملول. فلنكن، إذن، نصوص فيها للناس. فيها الحياة. فيها التخلص من الغربة. ولهذا أمل إلى القول بأن شخصيات روايات الشعراء التي قرأناها، هي مثل شخصيات أحمد عبد الكريم، ملقى بها، وغير مخلوقة، غير مصنوعة، وبالتالي نقتد إلى الأبعاد، وهي تتصرف، بأولمر، وبمشواتية، وليس بقدر محتوم، تحمله في جبيناتها.

بدا من البطل الرئيسي، الأعصر الذي يتضح أنه المؤلف إلى كاهنة القبائلية التي جمعتها بها الصنفة، إلى الكاهنة التاريخية إلى عتبة بن نافع إلى أبي المهاجر دينار، فسائق للتاكسي، فالمدني ضاحك المقهى فالمجاهد، أيوب فزيان المقهى بما فيهم ماريا الرومية وابنتها راشيل، فمجموعة الإسلاميين،

الأمرين في السجن بالقبو الذي يسترجع فيه مرة أخرى ذكريات القرية والأصل الشريف.

وعندما يفرج عنه يمنع من الدخول إلى الحي الجامعي، يلتحق إلى حمام الرومية، وهي سيدة فرسية، مات زوجها ودفن في مدينة الهامل بمقبرة مسيحية، ولوصت بأن تكفن جنبه، وقد حدث ذلك في الظلمة خوفا من المسلحين، من الحمام ينتقل إلى منزل الرومية، ويصير صديقا حميما لها، يكتب لها الرسائل لابلنتها رشيل المقيمة في فرنسا، والتي يخبرها بموت أمها وبما قام به من مغامرة الدفن ثلثية للوصية.

في صيف أرجواني يفاجئه المسلحون وكاهنة في ساحة صوفية وبعد العتاب والتهديد، يتم عقد قرانهما بولي من المسلمين وبقاص منهم، بعده تخفي كاهنة، بعد أن دخل بها كزوجة شرعية..!

يعيدنا إلى المقهى وإلى منزل أيوب وهو مجاهد يبيع الزهور، هذه المسلحون بتغيير تجارته لأن الزهور تستعمل في الأعراس، فيعد بندقية لبولجهم، ويقص عليه مأساه وبطولاته. وفي الختام ينقل رسالتين، واحدة من أنثيل تشكره فيها عما فعله لأمها، وتدعوه للانتقال إليها - مشروع عاطفة - وتتنازل له عن التركة.. وولادة من كاهنة تعلمه فيها أنها بفرنسا تشتمل وأنها أنجبت منه ولدا سمته عقبة، وتدعوه إلى الالتحاق بها إن شاء ذلك.

الراقي سلاحه انتصابه للعترة الشريفة وما عرفه خلسة عن أبيه من مبادئ السحر وعشق مدينة الهامل وشيوخ زاويتها، وبعض الدرية بالتاريخ الخلدوني.

للوحة الثانية كما هو عنوانها بنت لماريغية تصاب بالصرع، ارتمت في أحضان هذا القبلي الذي يصغرها، تكفن ولا مانع عندها من ممارسة الجنس.

من خلال كاهنة هذه يحدثنا المؤلف بتفصيل ممل عن الكاهنة للتاريخية ومغامراتها العاطفية وحروبها وموتها على يد حسان بن النعمان، بحز رأسها وهي عزلاء وإرساله إلى خليفة المسلمين عبد الملك بن مروان، كما يحدثنا عن عقبة بن نافع وأبي المهاجر دينار، وكسيلي وأبناء الكاهنة، والبيزنطيين، وما إلى ذلك.

في أجرام الأمكنة، وجد سحر بالقرية والزواوية إلى حد إثبات نص شعري.

بضطر القبلي إلى العمل كنادل في مقهى، سرعان ما تنقذه مهارته في إعداد الشاي فيعفى من العمل ويتخصص في الشاي، وهذا المقهى عجيب، كل رواده شيوخ على مشارف الموت، ومن يرحل منهم يبقى مقعده شاغرا ودفن من طرف "زملاته" طبقا لوصيته، بما فيها ماري الرومية التي سيأتي للتعرض لها.

يلقى عليه القبض بغرفة لين عمه إدريس الملتحي، الذي تنتقل إلى الحياة المرية والعمل مع الجماعات الإسلامية المسلحة، يعاني

دينار، وهو قبضي الأصل، عرف بالحكمة وبعد التبصر، حتى أنه يقال إن الفضل في استقرار الإسلام بشمال إفريقيا يعود إليه. ثم إن موته (عقبه) لم تكن بأمر من الكاهنة، وكما لو أن الملك كسيلي، ليس له الإحساس بالإهانة.

أستغرب أن يمر البطل الذي هو المؤلف مرور الكرام وبدون أي إحساس إنساني، عن عملية حز رأس ملكة، تحمل حبيبته اسمها، وما يزال الكثيرون من سلالتها يطلقون اسمها على بناتهم...

إن عدم الاستكثار للعمالية، يؤدي حتماً إلى الالتئام بها أو على الأقل إلى التفتيش.. وإلا ما لداعي لذكرها أو التعرض لها أصلاً.

هل كل البطل ينتقم من حبيبته كاهنة؟ أم هل كان يهدد؟

شخصية أيوب، المجاهد المناهض للمسلحين، توحى بأنها مستمدة من الحرس البلدي ولنا بصدد التاريخ لبدية التسعينات.

السؤال الذي ظل يلزمني طوال صفحات عتبات المتاهة، هو هل تخلص الشاعر أحمد عبد الكريم من الشاعر، ومن للتجريد والسريرية. أعتقد أن الهاجس الأساسي لما قدمه لنا هو العيش مع الناس لكن في عالم سريري، يبدأ بالرقية والسحر والجن، وينتهي بالعودة إلى الذات المتفردة اللامتنية.

أما سبب اختفائها، فيعود إلى أنه لم يتحمس للزواج، معبراً عن ذلك بعبارة: لكن.

يرمي في البحر بعض الزهرات لراشيل أولاً ثم لكاهنة ثم لعبة ثم له.

في هذه اللوحات العشر، نجد اثنتي عشر محطة تنتشر أفقياً، كما لو أنها إحدى القرى الصحراوية، أو بناء قصديري فوضوي، يمكن في كل لحظة أن نضيف بناء آخر، أو حتى أن نهد بعض هذا البنيان، وبسبب اندغام مقامة منطقية تحصر الهيكل الروائي عمودياً، فيكون بناء واحداً له سقف وله أرضيه، وله حدود جانبية، تجري الأحداث في طويقه ومناحات غرفه. فنعيش ما يمكن تسميته بـ (درااما الصعود والنزول).

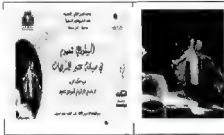
بعض ملاحظات على الهامش:

الأصل الشريف والاكتمال للعترة الشريفة لا يقع بإمكانية الرقي بمثل هذه السهولة، كما لا يقع شفاء هذه البنت دفعة واحدة بسهولة ربطها للعلاقة مع هذا القبلي، إلى حد الهجرة إلى الخارج بسببها، وهي أيضاً مبررات الهجرة غير مقنعة.

كان المفروض التصق في التاريخ والحديث عن كل شغوصه كما هم، فللكاهنة زعامة في مجتمع أمومي، وليس لأنها ساحرة أو جميلة، وفي تاريخ الجزائر كاهنات عديدات، من تيلينيان إلى لالا فاطمة بن يوسف إلى لالا خديجة، إلى جميلة بوحيرد ومن معها من الجميلات... ثم إن عقبة بن نافع، وهو ابن خالة عمر بن العاص، يقول المؤرخون في شأنه أنه كان عسكرياً فاضاً، عكس أبي المهاجر

الرواية صوت الحياة (حول الأعمال الروائية للميلودي شغموم)

• علاء نعماني



في الساعة التاسعة والنصف من يوم الجمعة 25 مارس 2008، بقاعة الندوات بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسك بالدار البيضاء وسط جو ربيعي دافئ.. بحضور الكاتب الروائي الميلودي شغموم، كعادته بشوشا ووثقا، إلى جانب عدد من المبدعين والباحثين والناقد والطلبة والقراء صومًا... التأمّت أشغال الندوة الوطنية حول المتن الروائي لشغموم، والتي نظمها مختبر السرديات.

الساحر ومراياه

وقد افتتح شبيب حليفي (رئيس مجلس مختبر السرديات، الجهة المنظمة) اللقاء بإعطاء الكلمة لعبد القادر كنكاي نائب عميد الكلية والذي أشار إلى أهمية الفعل الثقافي والجامعي ضمن الأنشطة البحثية، كما تطرق إلى تجربة الميلودي شغموم باعتباره واحدا من الروائيين المغاربة الذين صاغوا الوجدان المغربي ورسموا خريطة متخلينا الجمعي.

في كلمة شبيب حليفي قدم ورقة تمهيدية تحدث فيها عن السرد الروائي عند شغموم الذي يدخل ضمن حلقة نقدية، هي شروح لقراءة الرواية المغربية والمشايخ التأسيسية في تجربتها الممتدة لنعقود. واعتبر الميلودي شغموم واحدا من

مؤسسي صرح السرد المغربي الحديث، يكتب الرواية وقصة منذ أربعة عقود، ومنذ البداية وهو يجيد تحريك الحكايات بأنفاس المبدعين المجددين.. لأنه يمتاز بقدرته على أن يولد مع كل نص جديد، بفضل صياغته لملاح المراحل عبر وسمها بفكره وترويضها بجرائته التي تجري في اللغة وفي الدلالات التي يزدها زندا، وهو، كما يقول عن نفسه، مختصرا مساره المهني: (مؤكد أنني ولدت يوم 12 ربيع الأول فسميت الميلودي والباقي كله ظن، وإن كانت ذاكرة شيوخ الأسرة، خاصة للنساء، تضع هذه الواقعة بين 1947 و1950، أنا الآن متقاعد، في إطار المغفرة الطوعية، بعد 39 سنة من العمل.

بدأت للتدريس معلما مؤقتا للفرنسية سنة 1966 ثم حصلت على باكالوريا آداب عصرية وتخرجت

بمجموعة قصصية متواضعة، لكنني فضلها دخلت إلى اتحاد كتاب المغرب، عولها أشياء تتحرك ثم نشرت بعض القصص على صفحات الجرائد والمجلات المغربية قبل أن تصدر لي روليتان، الضلع والجزيرة 1980، ببيروت، في كتاب واحد وتتمعهما رواية ثلاثة، الأبله والمنسية وياسمين، عن دار أخرى ببيروت، قبلها لنقاد باحثاء كبير، وكانت كلها قد كتبت قبل 1980 ثم جاءت ترجمتي لكتاب هنري بونكري، قيمة العلم 1982، وكتابي عن الوحدة والتعدد في الفكر العلمي الحديث، عن دار التنوير ببيروت كذلك، وكانت قد صدرت لي قبل هذا الأخير مجموعة قصصية، سفر الطاعة، عن اتحاد كتاب العرب بدمشق. وتوالت الروايات، مروراً بين الفرس المقررة في برامج الثانوي، ومسيح الزيتون، وشجر الخلاطة، وخمير المضاجعة والساء آل الرندي التي نالت جائزة الدولة للكتاب وحولت إلى فيلم تلفزيوني من ثلاث حلقات، والأملقة، وانتهاء بأريانة ثم المرأة والصبي، وقد جمعت الروايات، غير أريانة والمرأة والصبي، من طرف وزارة الثقافة المغربية في ثلاثة مجلدات تحت عنوان الأعمال الروائية الكاملة كما ترجمت بعض هذه الروايات، جزءاً أو كلاً، إضافة إلى بعض القصص إلى للفرنسية والإسبانية والألمانية.)

ويختار رئيس مختبر السرديات كلمته التقديمية مؤكداً أن شغوم روائي خبير في صوغ التأملات والتضاي والظواهر ضمن تخبيلات ومرابا مغامرة، تجازف بالبدهي لصالح التجديد، وتشكيل رؤية وهوية وصوت.. كل ذلك من خزائن شغوم

من مركز تكوين أساتذة السلك الأول فرنسية سنة 1974 ثم نلت إجازة في الفلسفة سنة 1975 وديوم الدراسات العليا سنة 1982 فالتحقت بكلية الآداب بمكناس كمدرس وفيها هابت دكتوراه الدولة سنة 1990 ومنها خرجت متقاعد سنة 2005 بوضعية أستاذ التعليم العالي.)

لذلك يكتب، شغوم، بمخيلة عابرة للزمن، نصوصاً سردية نسجت، وما تزال، حكايات مغربية لا تعكس ولا تتوب عن أحد، وإنما تؤسس لتخييل يولد حالات من الواقع والتوقع.

يقول عن نفسه: (لقد عشت، والله ما تركت فرصة حقيقية تمر بدون أن أستغلها، ولو تعلق الأمر فقط بفيلم أو قصيدة أو أغنية: إني من أنصار استغلال كل الإمكانيات التي تمنحها الدنيا؛ للقائدة والمتعة في كل شيء، حتى في العمل، أي عمل ليس فيه فائدة، أو إلهاء، ومتعة يؤدي إلى الشقاء.)

ويضيف شبيب حلفي بأن شغوم كاتب روائي فضل الانتماء إلى الإنسان عوض مدرسة أو تيار لاف، ومن ثم فقد أعار صوته للأصوات التي لم تجد أبداً من يسمعهما أو ينوب عنها.. لقد اختار أن يكون كتاباته المنحازة إلى التخييل المعقل أن يكون روائياً وليس عرافاً. أن يكون مبدعاً وليس ملفاً، ثائراً يثار بالكتابة من زيف اللغات والحقائق. يزواج بين الكتابة والتفكير. بل يشتغل بالتفكير في الحكى، وبالحكى في التفكير... ضمن انشغال متعدد بالكتابة في السرد والفكر والترجمة والدرس الجامعي. يقول شغوم عن نفسه: (لقد بدأت في النشر، على حصلي، سنة 1972

والتجاسية.. وهكذا كان النقد الأدبي يشتغل كما لو أن المتعدد يمكن رؤيته، رغم الصعوبات، إلى الواحد "ضمير المتكلم الثالث" (كاتب النص). تماماً كما لو أن الإبداع المتعدد، والتعدد الأسلوبى لهذا الأخير ليس إلا حصيلة إسراف إبداعى (Profusion Créatrice). لكن باختين جعل من أهدافه دراسة المتعدد الأدبى فى ذاته، لأنه حامل لدلالة، والدلالات خاصة. ويمكن أن نلمس أهمية بحثه فى وقوفه على حالات محدودة للتعدد: راهبى ودوستوفسكى.

إن التعدد الذى نتخذه فرضية لهذه المدخلات - يقول الباحث- يقوم على وسم "مسالك الزيتون" بالتشقق الخلاق الذى يمنح القارئ التمتع وصل تفكيره. بهذا التعدد سمحت هذه الرواية نقياً هائلاً فى الفروق "الكلاسيكى". إن التعدد، عندنا، أوسع مما قاله باختين وأورباخ وكريستيفا ولوزفالديكرو، لأن التعدد الذى نقصده لا يفصل بين الأدبى والفكرى، التخيلي والإستيمى. فالرواية هى تفكير فى التخيل، وتخيل يفكر فى العالم. فسطحياً تبدو مسالك الزيتون كرواية يستعان فى بنائها اعتماداً على عناصر أوطوبوغرافية لشخصية الكتابة، وتطبيقاً دقيقاً لخلفية نظرية وثقافية هائلة، واستعادة حادة وقاسية لسنوات الألم والخوف والرعب، وتوقاً إلى خلق أثر أدبى متميز يمزج، بمقدار ملموس، عن أشكال الكتابة وصيغ التعبير وطرائق المرد وطبيعة اللغة، مما يعتبر نصوصاً روائية تقليدية. هذا ما تمنحه مسالك شعوم للقارئ العادى، لكن مسالك الزيتون تخفى نظرة مختلفة لكل ذلك من خلال:

السرية والمعلنة: من المحلى والشخصى إلى العالمى، من الأشياء البسيطة إلى النظريات الكبرى (والثقافات).. يعبر بوثوق للكاتب ويبحر فى كل الأزمنة مجرباً الأساليب وتوظيفات تبنى خصوصية متخيله وذوق تأملاته ودينامية شخصه ورموزه وأمكنته وأفاق التأويلات.

صباح الخير أينها الحكايات

افتتح عثمانى الميلود الجلسة النقدية الأولى بمدخله حول "مسالك الزيتون" والتعدد كقيمة مرعبة وجمالية) هادفاً "إلى إثبات صحة الفرضية التى تقول أن لا وجود للمفرد والواحد، وأن المتعدد هو الأساس الإدراكى والمعرفى لأي ممارسة فنية أو أدبية أو علمية. وبرز التعدد، فى الرواية باعتباره سباقاً وتدلوياً وحكايات، بتجلى فى: تعدد مرجعى تمنح منه الرواية، وتعدد المضمون الروائى، وتعدد الأشكال البردية الموظفة، وتعدد الصيغ الحكائية.

وأشار الباحث أيضاً أنه بفضل بحث باختين وأورباخ ودريدا يمكننا اليوم، أن نزع أن الواقعية الأدبية هى واقعة قابلة لأن تصلح، بشكل ملموس وقياسى، على العكس من النداءات التى طالما بشرت بموت الأدب منذ بلانشو إلى تودوروف. ودعا هذه الواقعية الأدبية الغنية والمتنوعة بالمتعدد الأدبى. مفسراً أنه يمكن ضم وتقريب مجموعة نصوص أدبية كبرى، كونها تتجاوب فيما بينها، بشكل مثير للإستغراب، رغم الفروق الجوهرية فى مصادرها ورويتها. وهى نصوص طالما وظفنا مصطلحات نظير البوليفونية، والتعدد الدلالي

للخلاطة" مؤكداً أن تتوسل بكتابة روائية تعلن صرختها ضد سميت المعيش، ومقاومة المسخ الذي يصير إليه الواقع ولقبح عبر الحكى، وحتى لو استحال إلى هذيان فهو أفضل من الصمت. مما جعل الرواية تتراوح بين الهولوس الفكرية الأكاديمية وبين هولوس الذات وعلاقتها بالتاريخ والأسطورة. كما بين أن الرواية تعتمد خلق التباس لدى القارئ لما تحول السرد إلى هذيان انسجاماً مع هذيان الواقع. إضافة إلى جعل الحوار يحتوي السرد ويراقبه على عكس ما هو معمول.

وحول (التخييل الأسطوري في رواية "الألفة") توقف الحبيب الدالم ربي عند الجانب الأسطوري في رواية الألفة على مستويين، مستوى الانبناء المعماري للمتن الحكائي، من جهة، والمستوى الأسطوري لجهة أخرى، متوقفة عند تجليات التخييل الأسطوري المختلفة، وتوابعه التكراري عبر تنوعات عدة، بما هو استعارة مسترجة من السرد نحو المشخص، ومن اللامعقول إلى المعقول، ومن الخرافة إلى التاريخ، مع ما يرافق هذا العبور من تشديد دلالي بتغيا خلق الأساطير (القديمة والجديدة) وتفكيكها في آن.

أما المداخلة الأخيرة في الجملة الصباحية فقد قدمها عبد اللطيف محفوظ وكانت تحت عنوان "الميتا سرد في رواية عين الغرس" وقد افتتحها بفرش نظري لشار فيه إلى مفهوم "الميتا سرد" في للكتابات الغربية والعربية. وانتهى إلى تحديد كيفية توظيفه له في مداخلته، باعتباره كل تفكير نسقي في مجمل أطوار للكتابة السردية، والتي تدخل

1- وجهة نظر روائية مختلفة سواء في دلالاتها، أو أبينها وطرائق السرد.

2- تعدد مرجعيات يتسل في تعدد الأساق التي تمتع منها مسالك الزيتون.

3- تعدد الأشكال السردية التي أتاحت للرواية خلق انزياح مرئي وملموس قواماً مع الرواية التقليدية التي كتبت خلال بداية السبعينات خاصة.

4- تعدد الصيغ الحكائية التي مكنت النص الروائي من الانفتاح على السيري والواقعي والرمزي والصوفي والمجانب والأدبي والفنقي، بقصد ضمها وتحولها إلى جزء من النسيج العام، سعياً إلى خلق أسس رومانسية عربية بديلاً لأسس الرومانيسك الغربية.

وتلاه عبد المجيد نومي بمداخلة موسومة بـ"البناء الروائي في رواية نساء آل الرندي" مؤكداً أن الرواية تتأسس على مجموعة من المقاطع والتي لا يمكن فهم بنائها إلا من خلال الربط والتراكب بين مقاطعها. كما أبرز أن السارد يرصد ويشخص التحولات السوسيو ثقافية المتسارعة في ممارسات الشخصيات وهي تحولات كاريئة في غالب الأحيان في علاقة بمجموعة من المفاهيم. كما بين أن بناء الرواية يتم من خلال لغة متعددة مجمل بمعرفة فلسفية ونفسية بالعالم السردية والقضايا والشخصيات. لغة توظف عدة مقولات معرفية أهمها مقولة الممتن والمقدس.

أما عبد الحق لبيض فقد تدخل بقراءة موسومة بـ"انحصار الحكى على المسخ في رواية شجر

والتحريك والصوغ المردي ومجرة مؤولات الألفة
للمغزة..

المختل والمختل

في الجلسة الزوالية، تحدث نور الدين صندوق،
رئيس الجلسة، عن موقع شغوم روائيا وأهمية
التركم. الذي حققه. ليمطي الكلمة للنقاد عبد
الرحمان غانمي الذي قدم ورقة بعنوان (المراء
والصبي: تعدد أبعاد تسريد الذات) مبرزا كيف أن
شغوم يرتاد عوالم تخيلية جديدة على خلفية ما
كتبه وما يكتبه، حيث تتبدى صور تشخيصية
تتهض بهز أركان الحكى والحكاية، التي لا تروى
على شاطئ، إذ كلما لامست مستوى ما أو طبقة
تخيلية معينة، إلا وتلاشت تلابيب الشخصيات
ونواصي الأحداث، والحوارات، في رحلة روائية
حكاية سودية من الرباط إلى المحمدية والدار
البضياء ومن ثم إلى مراكش والصويرة والجديدة،
وهي الرحلة التي تظهر مكانيا وزمانيا، كي يلقي
بعضها البعض أو نخوض في أسرار غامضة،
مثما تتباين هولجس للشخصيات، في هذه الرحلة
التي تنقص البحث عن لوحة تشكيلة أو الفنان
المعجز أو عن شيء مجهول، وهي أي
الشخصيات إذ تنقسم أطوارا من الحياة وعبورا
وانتقالا في الزمان والمكان، تعجز عن الانخراط
في "الشراكة" النفسية والوجدانية والثقافية المتقلبة
والمترسبة، دون أن يتعرث الحكى في الخوض في
هذا المجهول الذي يؤسس، لحكايات لم تكتب بعد.

وانطلق رشيد الإريسي في مداخلته (النص
المفتوح وقراءة الألفاظ أو "لريانة" والتوظيف

بوعي في تكوين النص الروائي. معتبرا من ثمة
أن رواية الفرس هي رواية الميتما سرد بامتياز،
نظرا لكون مادتها الدلالية تتخلق في قسمها الأول
من مجال بين السارد الذي هو في نفس الوقت
مؤلف حكايتها، والمسرد لهم المفترضين،
موضحا كيف أن المزد ينهي انطلاقا من الجدل
حول الكتابة انطلاقا من فكرة جاهزة في الذهن
والكتابة المغوية التي تفرز في النهاية الفكرة. وقد
ختم قراءته لهذا القسم بتحليل الإمكانيات الدلالية
التي تؤثر عليها، حيث انتهى إلى اعتبار
الاختلاف بين الشككين ليقونة على الاختلاف
النظري حول كتابة الرواية، هل هي عملية إنتاجية
تعتمد منذ البداية على خطاطة مضبوطة، أو أنها
فقط كتابة إبداعية تقودها الموهبة الفذة لكي تنتج
في النهاية شكلها الدال.

لما القسم الثاني من الرواية قد ربطه بإمماج
النقاشات النظرية حول علاقة المؤلف بنفسه
وإمكانية انفلات دلالات النص من مقصديته، ثم
كيف يتحول النص في ذهن الممثلين إلى خطاب
مخالف تماما لنوايا المؤلف، وخصوصا كيف يمكن
للعالم الممكن للنص أن يتطابق مع عالم فعلي ما.
معتبرا أن هذه الأسئلة النظرية هي التي شكلت
مادة القسم الثاني.

وقد خلص عبد اللطيف محفوظ في ختام
مداخلته إلى تقديم تحليل سيميائي للمناطات
الأساسية التي تضمنها الميتما سرد في رواية (عين
الفرس) حيث وقف كثيرا عند العنوان والبدلية

والمnesia وياسمين ضمن المشروع الروائي للميلودي شغوم. الذي لكد أنه ينقسم إلى مرحلتين؛ مرحلة مساعلة الحكاية وإعادة إنتاج المتخيل وتحريده بما يتيح من إمكانات ومساحات، ومرحلة الانفتاح على الواقع اليومي والغوص فيه ويعيد بناءه روائيا بوجوده وأرق أمثله. مثبنا أن الرواية المدروسة تكمل ضمن المرحلة الأولى من التجربة الروائية الشغومية.

وبين من خلال هذه القراءة كيف عمل السارد على طرح الحكاية بوصفها مشكلا يحاول من خلاله التمرد عليه (الحكاية) وعلى أساليب السرد التقليدية. من خلال الإجراءات التالية:

- رفض السارد المقدمات الطويلة وعدم استيعابه بتمسك الرواة دون انقطاع.

٨٠ رفضه تقاطعات الحكاية التقليدية، واستمرادتها وانتقالات الجدة من حكاية إلى أخرى.

- التشكيك في صممة حكاية الجدة. وفي ذلك إشارة إلى زيادات الذاكرة وتحويراتها وتشويهاها للحكاية.

- الإشارة إلى زيادات الرواة.

وذلك بهدف الاختلاف والتمايز عن السارد التقليدي الذي شكلت شهرزاد نموذجا له والتي كانت الحكاية عندها وسيلة للاستمرار في الحياة، لتصير عند السارد وسيلة للموت.

ثم خرج من الحكاية إلى الواقع بالبحث عن ما سمعه من أستاذة وجذبه مسافرا إلى قرية المنسية،

الحكاية للتصوف) من كون كل نصوص الروائي الميلودي شغوم تتطوي على جانب هام من اللامعقول؛ بحيث تصح المجال للعناصر العجائية التي تنفصل من قيود المنطق لكي تشارك في صنع أحداث الرواية وتتحكم في مسائر الشخصيات وتوجهها، مشيدة بذلك ما يشبه الأسطورة المعاصرة التي تجري أحداثها في العالم الواقعي حسب قواعد وشروط يوظف فيها الكثير من آليات التصوف والتفكير العرفاني بصفة عامة.

وهذه التقنية في الكتابة -يضيف رشيد الإدريسي- تعطي لإبداعات الميلودي شغوم نكهة خاصة، كما تفرض على المتلقي تغيير عناصر ألح انتظاره وتوقع مولجة الكثير من الألفاظ. كما تضفي على النص نوعا من التعقيد شديد العمق، يتطلب من القارئ بذل جهد تويلي بمشاعف للإمساك بالدلالات المستترة التي لا تقرأ إلا فيما بين السطور. ورواية "أريانة" نموذج واضح لذلك، إذ يمكن اعتبارها نصا مفتوحا بشكل مقصود، وهو ما نلمسه من خلال أسلوب الكتابة ومن خلال عبات النص (العنوان الاستهلال...) وكذا من خلال أسماء الشخصيات وصفاتهم وتحولاتهم والرموز التي تؤثر عوالمهم... والتي تكشف عن توظيف مجموعة من عناصر التراث وتقنيات الرواية الحديثة، من شأن الوقوف عليها إضافة النص للكشف عن الكثير من أسرارها.

في بداية مداخلة الموسومة "سؤال الحكاية والرواية في رواية الأبله والمنسية وياسمين" عمل بوشعيب السالوري على تأطير رواية الأبله

هكذا، تتأكد لشخصيات الرواية أن انقلاب القيم يصبح مسألة حقيقية لا بشكل، ضمنه، الإحساس بالوحدانية إلا لحظة واحدة من لحظات مواجهة مصير مشترك بحصد الخيبة وعدم تقدير المودة واحترار العواطف.

وأشار الجعبري إلى كون الحكاية في رواية (خميل المضاجع)، تعرض ضمن مشاهدتها الحديثة، إلى لحظتين أساسيتين تعكسان جملة من التقديرات الدالة والمتصلة بموضوع الرواية وفكرتها المركزية: مشاعر الارتباط السعيد والإحساس بالضيق الذي يحل الوحدانية. للحظة الأولى وتبرزها المحاضرة التي ألقاها محمد مختار "بقاعة اباحنني" في موضوع: "هندسة البيوت والحب"، يضاف إليها القصة التي يرويها للدكتورة ليلى المجالي ولسائر النساء الحاضرات وللرجال كذلك وعنوانها: الرهن. أما اللحظة الثانية فهي متصلة بالأولى وتمثلها الرسالة التي بحث بها علل مختار إلى ولده محمد عقب استماعه للمحاضرة السابقة.

وخلص الباحث إلى أن الرواية تؤكد على صورة الوحدانية، والتي تبض بتجربة شخصية لملي الرماني، تتصهر مع تجربة جبل بأكمله وفئة اجتماعية بعينها. لأجل ذلك، تتداخل اللحظات وتتشارك للقطات محنة عن بنية سردية متفككة، تخرج كل شخصية من شخصيات الرواية عن صمتها ووحشتها. وهذا ما يقرن البنية السردية لرواية (خميل المضاجع) بتوصيف علم، يميز تشخيص الخطابات المسرودة والمنقولة

ليسطم بتأويلات متعددة للحكاية واختلافها، وليفهم لماذا اختلفت كتب التاريخ حولها، وكذلك باقي الناس، أستاذة، وجديه. إن المنسية هنا هي الحكاية التي اختلف حول صحتها وفي طريقة سردها كل الناس، ونصرفوا في أحداثها، إنها الحكاية التي لا توجد إلا في أذهاننا. لينتهي إلى هذه الحكاية مؤكدا أنها لا توجد إلا في الخيال.

ليستنتج في الختام أن الحكاية كانت تيمة أساسية في هذه الرواية، وموضوعا للتأمل والتفقد، إذ راهن الميلودى شغوم على الميئاتن منطلقا من الحكاية الشعبية وطقوسها عبر المساعة حينا، والهدم حينا. آخر، بغية الوصول إلى كتابة نص روائي يرفض أن يصنف ضمن الأشكال السردية التقليدية.

الورقة الأخيرة في هذه الجلسة كانت عبارة عن قراءة **عيد الفتح الجعبري** -لرواية "خميل المضاجع" بعنوان (رواية إحسان بالضيق) يغزل (الوحدانية) (وقد قرئت بالنيابة) عالجت كيف تتخذ الرواية من سيرة علي الرماني سبيلا للتفكير في مصير جبل بأكمله، مصير الوحدانية التي عزت القلوب والبيوت والعلاقات. قد تختلف أسباب هذا المصير المضاعف على الكيان باختلاف الأسباب، وبقي لكل واحد "ذنوب عظيمة" جارت للعقل والكيان، لحظة، هي عند محمود "مول اللواني"، وعند الفكك "الخدلة"، وعند المهدي "الذكر الذي لن يحمل اسمه"، وعند مصطفى "المرأة التي تزوج من البار"، وهي عند علي الرماني "وحدانية" دغينة وعتيقة.

"مع نهاية الالفية الثانية تناقلت الصحف الوطنية، وعلى مختلف صفحاتها، الخبر التالي:

طبيبة تقتل عشيقها ثم تتحرر

وكالعادة تكاثرت التعليقات، والتأويلات وتباينت خاصة منذ أن عرف أن القاتلة طبيبة أخصائية، اسمها سميرة القط، اشتهرت، وهي لا تزال طالبة في كلية الطب بلقب زوجة كبار الأساتذة، وأن القاتل فنان تشكيلي مغفور، اسمه محمد الذئب، كان يعيش في باريس، على حساب النساء، قيل أن يصبح عشيقها ويعود معها إلى المغرب، ليعيشا معا في بيتها بحي الرياض، في الرباط.

ثم عاينت القضية لتحتل الصفحات، مرة أخرى، كحدث عوان لا يتصرف فيه إلا نادرا منذ أن التقطه أحد الصحفيين: "جديد القلط والذئب". وذلك بعد أن عثرت الشرطة على مسودة رسالة كان الذئب قد بعث بها إلى صديقة له في فرنسا.

والمعروضة، بصياغة شغوية للغة من الحديث اليومي، تحول كلام الشخصيات إلى أفكار نابغة من التجربة سواء تعلقت بالأكفة، أو الاتصال الحميم، أو الرغبات الخبيثة.

وكما عرفت نهاية الجملة الصباحية نقاشات في صميم التجربة الروائية لشغوم وعطاءاتها، عرفت نهاية الجملة المسائية نقاشا انصب حول الحكاية والخطاب في مجموع أعمال هذا الكاتب الذي يؤسس لتخييل مغربي ما زال في حاجة إلى حلقات نقدية لاستكناه عوالمه الثرية.

الكلمة كلمتي

وفي ختام هذا اللقاء أخذ المبلودي شغوم الكلمة، وقد حرص اليوم كله، على تتبع كل المدخلات والمناقشات، متحدئا عن علاقته بالرواية والنقد الروائي بالمغرب، لينقل إلى قراءة مقاطع من روايته الجديدة التي صدرت في نفس اليوم وهي بعنوان (فارة العمسك) منشورات الريشة السحرية. 2008 مكناس. يعالج فيها تخييليا صفات التكر والتوهم. تتكون الرواية من 13 فصلا على امتداد 134 صفحة تقتتح بشهيد بعنوان الجريمة جاء فيه:

الروائي: إندوار الخراط. والصيرفة المرحية عن مدى إحقاق الأنا في رواياته إندوار الخراط

أورود: د. محمد عبد القادر بالقاهرة

- 10- الوجه الآخر لأمريكا (الميكائيل هارنجون).
- 11- تشريح جثة الاستعمار (جي دي بوشير) دراسة اجتماعية.
- 12- الشوارع العالية، رواية (فاسكوبرا توليني).
- 13- نحو التحرر، دراسة فلسفية (هاربارت مكو).
- 14- حوريات البحر. (قصص) عدة كتاب أمريكيين.

في رايونتي الأخيرة إلى القاهرة استصنعت فكرة الاتصال به وإجراء حوار ثقافي قد يكشف بعض جوانب التجربة الروائية عنده، قصد الاستفادة من خبرته السرديّة الخاصة، وقصد اطلاع المبدع والقارئ الجزائري على بعض الملاحظات لدى الكاتب إندوار الخراط. وقد تمعنا حصر أسئلتنا في إشكال تعلق الذات للكاتب بصفتها سيرة بالنص الروائي بصفته متخيلا وبعد سعيها الحثيث واتصالاتنا الدؤوبة ونقني أثره. أخبرنا أن إندوار الخراط يلزم بيته بسبب المرض والتعب. غناه الله وشفاه. استقبلنا في بيته بحفاوة المتقف للمتعقف. وكانت سعادته كبيرة حين علم أن قسدا من محاورته هو نشره في مجلة التبيين الجاحظية، لأنه كما صرح لي يكن كل التقدير والمحبة لسمي الطاهر وللمؤسسة الجاحظية ولما تقدمه من مجهود ثقافي وإداعي. فكان لنا معه هذا

إندوار الخراط روائي عربي كبير، له إسهاماته الإبداعية والروائية التي أسست للرواية العربية وساهمت في تأسيس النص الروائي العربي الحديث، من أمثاله:

- 1- ترابها زعفران
 - 2- اختناق العشق والصباحات
 - 3- حيطان عالية، (قصص)
 - 4- ساعات الكبرياء (قصص)
 - 5- راما والتنين (رواية)
 - 6- الحساسية الجديدة (نقد).
- أما الأعمال المترجمة:
- 1- القصة القصيرة في السبعينيات (مختارات ودراسة).
 - 2- الخطاب المفقود (كارجالي).
 - 3- الحرب والسلام (دوتسوفسكي).
 - 4- العجيرة والفارس (لعدة كتاب من رومانيا).
 - 5- شهر الصل المر (قصص لعدة كتاب من إيطاليا).
 - 6- فارالكو (رواية. إميل سيسيه).
 - 7- أنتيجون (مدرجة. لجان آني).
 - 8- مشروع الحياة (سيمون ديوفوار) لفرنسيس جان سيمون دراسة فلسفية
 - 9- ميديا (مدرجة لجان آني).

عليه التخلص من سيرته الذاتية، وذلك بالتلميح أو الكشف. لكن في نهاية الأمر كل روائي يكتب سيرته الذاتية إما مباشرة أو غير مباشرة. أو بالتوشيح والتعديل لكي تتناسب طبيعة العمل الروائي وطبيعة السياق الذي ترد فيه.

5- أي النصوص الروائية لديك أقرب إلى ذاتك الاجتماعية؟

- لا أستطيع أن أجيب عن هذا السؤال. لترك الإجابة عنه للقارئ الكريم الذي يقرأ أعمال الروائية.

6- رواية السير ذاتية تتطلب تقنية سردية خاصة. فما هي التقنية السردية الأنسب لاجاز نص روائي ذاتي؟

- ليس لي إجابة محددة على هذا السؤال، لأنه يحتاج إلى تقصص وإلى دراسة وإلى استمهاد بنصوص خاصة. لكن في اعتقادي ليس هناك تقنية خاصة جاهزة سلفا. ليس ثمة قواعد موضوعية سلفا. إنما الأمر يتوقف على قدرة ومهارة الكاتب وما إلى ذلك من المواصفات.

7- ما شعور إدوار الخراط حين يتحول إلى متلق لنصوص ذاته (نصوصه). كيف تتلقى ذاتك المصرودة في رواية من رواياتك؟

- لا، فأنا عادة لا أقرأ نصوصي المطبوعة. عندما أكتبها وأضعها إلى الطبع أو النشر، ومن ثم فلا أستطيع قراءتها. ولا يحدث ذلك أي قراءتها بعد طبعها إلا نادرا.

8- قرأت في كتيب أو مطبوعة منشورة بمناسبة زيارتكم إلى الجزائر والتي نزلتم ضيوفا على الجاحظية عند عسي الطاهر (الطاهر وطار) جاء في هذه المنشورة أن لإدوار الخراط لغة الخاصة تميزه سرديا (روائيا).

فأين يكمن التمييز اللغوي لديكم؟

الحوار المعتضد تخفيا ومراعاة لظروفه الصحية.

1- الملاحظ أن القارئ لنصوص إدوار الخراط يلقي في روايته بعضا من سيرته، ومن ماضيه الذاتي. فما تفسيركم لهذه الظاهرة السردية؟

- طبعا ليست هذه ظاهرة غريبة فمعظم الكتاب بشكل غير مباشر يدرجون شرائح من سيرتهم الذاتية، متخيلة أو حقيقية واقعية كانت لم تدخل عليها شيء من التغيير أو التحريف في أعمالهم. فليس ثمة غربة في ذلك. لأن معظم الكتابات السردية للروائيين تتخللها أو تتسلل إليها شرائح من سيرتهم الذاتية. كانت واقعية أو أدخل عليها تعديل ما.

2- يبدو حضور السيرة الذاتية في رواية: اختراق العشق والصباحات، أكثر حضورا. فهل ثمة سبب ذاتي أو جب ذلك؟

أنا لم ألاحظ ذلك هذه ظاهرة نكل على نكل وكذاك القارئ الذي لاحظ ذلك.

3- كيف يمكن للروائي أن يستفيد من سيرته الذاتية، وهل كل حدث أو فعل ذاتي يمكن أن يسجل حكليا؟

- من الناحية الموضوعية البحتة يمكن ذلك. فقط يعود ذلك إلى مهارة الكاتب ومقدرته، وتطويره للأحداث الواقعية في حياته ليلاصق ذلك النسق الروائي أو النسق السردية. ليس هناك تعميم مطلق. لأن ذلك كما قلت يعود إلى قدرة الروائي ومهارته في انتقاء الأحداث المناسبة.

4- ألا ترى أن رواية السير ذاتية هي رواية المكاشفة والافتتاح. أي أنها تكشف مخبوء الذات، ذات الروائي؟

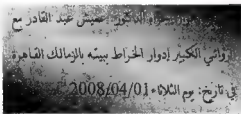
- هذا سؤال يحمل إجابته في ذاته. هذا صحيح. اعتقد أن أي كاتب أو روائي يصعب

- (يضعك إدوار الخراط مبدئياً فرحه الطفولي).

- إذا كنت أنت شخصياً سررت بالجائزة فما بالك بي أنا صاحب الجائزة. لا شك أنه شعور بالتقدير. لأن الجائزة تعتبر اعترافاً بمجهود الفكري أو بعمل منيع وفائق في الوقت نفسه.

12- وفي الأخير، أعلم أنك زرت الجزائر (يصوب سؤال: زرتها أكثر من مرة). وقد زرت مؤسسة الجاحظية بالذات. فكيف تقسيم المجهودات الثقافية والإبداعية التي تقوم بها الجاحظية برئاسة الروائي: عمي الطاهر وطار والهيئة المشرفة عليها؟

- إن مجهودات الجاحظية وعلى رأسها الروائي الكبير: الطاهر وطار كبيرة. وينبغي أن تكن له كل التقدير على كل المستويات، لأن ما يقدمه لا يقتصر فقط على الثقافة الجزائرية وحده بل يمتد إلى الثقافة العربية وربما الثقافة الإنسانية كلها. ومن ثم وجب علينا أن نسدي له كل التقدير والاحترام.



- سأترك هذه الملاحظة للنقاد والدارسين. فقط أنا في تصوري أن اللغة لا تفصل عن مضمونها، أو شخصها، وعما تحمله من معنى. وبالتالي لا يوجد فرق بين الشكل والمضمون في هذا المجال. وهي خاصية يمتلكها القصاصون والروائيون بالرغم من تباعدتهم الأسلوبية والفنية، الذين يعنون بالصنق مع الذات والصنق مع الآخرين (يقصد القراء).

9- ثمة سؤال تقليدي يحضرني الآن: أي أساليب الروائية أقرب إلى قلبك؟ ولو أنه سؤال يليق توجيهه إلى أب لمعرفة أحب ابنائه إليه.

- لا يوجد مثل هذا التمييز عندي تجاه أساليب الروائية. ولكن إذا كان ولا بد من التمييز، فبني تصور أن روائية: تراثها زعفران هي الأقرب إلى قلبي (ولم يشرح لماذا؟).

10- ما درجة تعلق وتداخل المتخيل من الأحداث بالسيرة الذاتية بصفقتها واقعا؟ أي تلاقى أحداث خيالية بأخرى واقعية فعلية؟

- ما دام الحدث دخل في بناء سردي يخضع لمواصفات الخيال أو التخيل كالقصة أو الرواية، فلم يعد هناك مجال للبحث في ما هو خيالي وما هو واقعي، لأن كلاهما أصبح وانصهر في بناء سردي، وأصبح يخضع إلى اعتبارات إبداعية أخرى، لأن المتخيل والواقعي تلاهما في بنية سردية واحدة. ومن ثم فكلاهما تخلى عن خاصيته الأولى.

11- سمعت أخيراً وأنا في المركز الأعلى للثقافة بالقاهرة أنكم تلتم جائزة الرواية العربية. وهذا سرني كثيراً وأقولها بصديق أنك تستحق أكثر من جائزة لما قدمته للرواية العربية. فما هو شعورك؟

الصفحة الخامسة

بقلم الطاهر وطار

إلى الرئيس أحمد بن بلة تذكرا لليوم المشؤوم

المحفوظ، فالمظالم تسكن في الدم أولا، ثم تنتقل إلى الروتين، ثم تستقر في المخ. في كل مليارات خلاياه، وهي تخرج أحيانا زفرة حرة، وأحيانا انفجار شريان من الشرايين وأحيانا توقف القلب عن النبض، وفي كثير من الأحيان أشعة سوداء غير مرئية، تظل تنتقل من عين لأخرى، إلى أن يحدث الانفجار الأكبر الذي ينبت في بعض المفاهيم، بالتمرد أو بالثورة.

لكن لا بد من الانتصار على فريق دولة الزعبطيلو العليا، الذي لم يعد يفصل عن به سوى أسبوعين.

تبادل قادة الفئات والشرايح والأطراف والطوائف والعصابات السرية والعلنية، الرسائل الشفوية، أولا، وعندما عاد الرسل قائلين إن من آثار الظلم فقدان الثقة بين الناس في بعضهم البعض، ولقد بالغ بعضهم، حتى قال إنه ما استخار وما رأى، وما بلغ بشيء، كما أن بعضهم تجاوز حد الحذر إلى القول إن المقابلة مع فريق دولة الزعبطيلو العليا لا تهمه كثيرا. إن هي إلا لعبة مثل كل اللعب، ومقابلة مثل كل المقابلات. سينسى الناس بسرعة النصر إن

ظلت الأمة بكل فئاتها وشرائحها وأطرافها، من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب، أسابيع عديدة قبل المقابلة الحاسمة مع فريق دولة الزعبطيلو العليا المحروسة، تستخير الله والأولياء الصالحين، والشيوخ الرابضين في القباب والتكايا وكل من يتوسم فيه الانتساب إلى عترة شريفة، ولو من بعيد.

حصلت الأمة كلها، في جميع جهات البلاد، وبواسطة كل أفراد فئاتها وشرائحها وأطرافها، على جواب واحد:

– الفوز على فريق دولة الزعبطيلو العليا، بجيتكم بهدف من قدم يصرى صاحبها تعرض لظلم مقيت منذ ثلاثة وأربعين سنة بالسنة وبالشهر وبالساعة. لا زيادة ولا نقصان.

شعر المستخبرون، بحرج شديد، ليس لأن طرح موضوع الظلم، يثير المتاعب، مع رجال السلطان من أولهم إلى آخرهم، من أصفرهم إلى أكبرهم سنا ومقاما. إنما من يجرؤ أن يعود إلى التاريخ بحثا عن الظلم والمظالم والمظلومين. من يمتلك سجلا للمظالم حتى وإن كان هذا السجل في حجم اللوح

وتكنم سره على كل فاقد ذاكرة، من أولئك الذين هم في عداد النعاج.

بلغ آذان قيادة العصابة الكبرى، ما يتردد بين الناس، فلجأت إلى جمع كل عناصرها في جلسة مفلسة.

_ الأدهى والأمر. أن الأمر لا يقبل الهزيمة أمام فريق دولة الزعبيطو العليا.

_ ذلك أنهم سيأتون على الأخضر واليابس، وسيعلو ساقها على عاليها.

_ أليس من الحكمة، أن تجري المقابلة بيضاء.

_ ما معنى بيضاء؟

_ ألقصد بلا جمهور.

_ وهل لدينا أن نتصر على الزعبيطو العليا بلا نصره من الجماهير الشعبية.

تسم أحدهم، والتفت يمينا شمالا، يتأمل وجوه الزملاء، فوجدهم كلهم ناكسي الرؤوس، يمعنون شأهم كأنما يمعنون عنها البسمة، أو يحرسونها من أن تغفل منها، ملاحظة ليس المقام مقامها.

_ تجري المقابلة بمنطقة، ليس فيها لا أخضر ولا يابس، ولا ما يخشى من تحطيمه، وننقل الشعب إلى هنالك.

_ فكرة جيدة، لكن لماذا نستبق الخوف من فريق قد نتصر عليه بسهولة..؟

انتصروا، وسيسون، أيضا الخسارة إن خسروا. ثم أننا كلنا شعب الزعبيطو. هم الزعبيطو العليا، ونحن الزعبيطو السفلى.

لحظات التعصب، هي التي تفقد الناس وقارهم، وتفقد الدول احترامها. من لم ينتصر اليوم، سيأتي يوم في تاريخه وينتصر.

النسيان وحده هو قدر الإنسان.

قبل إن من ردد أكثر من مرة عبارة النسيان، هم الذين ما تزال ذاكرتهم، تحتفظ بالظلم الذي جرى هذه ثلاثة وأربعين سنة، وإن المظلوم الأكبر الذي عنته الاستغارات، والرؤى، كما عناه العرافون والعرافات، وقارثو

الغال وضاربوا خط الرمل. ما يزال حاضرا في ذاكرتهم بالذات والصفات، وبإمكان كل طفل أن يذكره بدون تردد، طبعا في قلبه، أو على الأقل ليس أمام غريب.

يشرع الواحد منهم وكأنه يغني، في سرد خصال المظلوم الأكبر، طويل، سلس العود، لا بالضامر ولا بالممتلئ، في نظرتة الرحمة والود، وفي بسمته، الألفة والبراءة. لم يدخن. لم يعاط خمرًا. لم يزن، ولم يكذب. فيه من صفات أولياء الله الصالحين، الوقار والحشمة والتواضع.

مظلوم، مظلوم، لا يشكو ظلمه إلا لله الخالق البارئ. نعرفه، وتكن له في صدورنا المحبة،

_ ما دما معرضين (احتمالا واحتمالا واردا بقوة) للهزيمة، لماذا لا نفتعل أسبابا، ونلغي المقابلة أصلا؟

_ كان هذا بالإمكان، لو أن الأمر لا يتعلق بالزعبطو العليا، هذه الدولة القملة اللقيطة الملعونة. بيننا وبين الزعبطو العليا، صفحات سوداء من التاريخ، تعود إلى ثلاثة وأربعين سنة خلت، كما تعلمون... ليس هذا فقط، فانتصارنا يضمن لنا، أكثر من اجتياز مرحلة الموت جوعا، إلى مرحلة الجوع فقط، يعترف بنا الدائنون، ويميدون جدولة ديوننا، ويفتح الأمريكان والإنكليز والفرنسيين، والماليين والبنجيريين، والأسبان، والصوماليين، وكل الدول الحية، يفتحون مكاتب لمخابراتهم، ومن ثم لا نسال إطلاقا عما تأتي أيدينا. أريد في كل قرية وكل مدينة وكل شارع، بل وفي كل عمارة مكتبا إما للموصاد وإما للقباي.

إننا في حاجة إلى هذا النصر.

نأتي به، نقول، للبركة فقط، ونزولا عند رغبة أشقائنا، الزعبطيين، وتفاؤلا بما رآه الأمة في استخباراتها العظمى، وما أن يسجل الهدف الحاسم، حتى نطلق عليه من يضع حدا لحياته. سجونا والحمد لله، ملأى بالمناضلين الملتزمين. الروح الأدمية بالنسبة للواحد منهم، لا تزيد شأنا عن روح ذبابة.

_ لكن يا حضرة المحترم. وأنت السميع العليم، كل التقارير، تقول إن دولة الزعبطو العليا سبقنا إلى سحرة الشرق والغرب، بمن فيهم ويا للأسف الشديد سحرة بلادنا، وإنهم ضمنوا لها النصر.

_ هكذا إذن؟

_ غير أن الأمة أجمعها أكتعتها، تمكنت من معرفة سر الانتصار على هذا الفريق الخطير.

_ عرفنا كلنا السر، ولكن لن نقبل مهما كان الثمن، بهذا الشرط التجريزي. أتدرون ما معنى هذا الكلام؟ معناه البدء من السر، نخلط الأوراق من جديد، ونشئ قيادة مؤقتة بديلة عنا، ونزل إلى من تسمونهم الشعب، هؤلاء الأميون الجشعة تحت رقابة أممية، وبحضور ملايين المراقبين، ونخلق مجلسا تأسيسيا ونشئ أو بالأصح ينشئون نظاما جديدا. إلا هذا. إلا هذا أقول وأكرر، وليحترق الأخضر واليابس، وليقلب سافلها على عاليها. تجري المقابلة في مكانها وفي موعدها. أليس لدينا دبابات وطائرات، رشاشات خفيفة وثقيلة، وخرابيم مياه. دعوه حامضا بدل المياه. دعوه ساخنا زقوما زؤاما، لا يبقو ولا يدر.

إنه الخارج. الخارج هو الذي يتآمر علينا وعلى أمتنا. أما ترون التفاف جميع السحرة ضننا.

مباشر يصطف فيلق كامل يزى عجيب، قد يكونون أمريكيان، وقد يكونون إسرائيليون، والواضح للعيان أنهم ليسوا أبناء البلد، خاصة وأن نظرتهم بلهاء لا أثر فيها لشيء.

انزعج في الأول من الهتافات، ومما تتضمنه من تلميحات سياسية، خطيرة، لم يتمالك نفسه، فرفع يديه الاثنين متساللا، ماذا يجري؟ غير أن كبير الحكماء وكبير المستشارين، قال له، إن هي إلا ساعة ونصف، وتنتهي المسألة كلها، ويسدل الستار، على اللعبة وعلى اللاعبين. اطمئنوا حضراتكم الكاميرات بمختلف أنواعها نشطة.

ما أن انتهت تحية علمي الدولتين، رفقة الشبيبين الوطنيين، حتى راح المظلوم الأكبر يسلم على الجميع، فردا فردا سافلا عن أحوالهم وأحوال أسرهم وقراهم وبلدهم، وتمنيا مقابلة هادئة أخوية:

- ما نحن إلا زعبطييين. لا فرق بين الزعبطيوط العليا، والزعبطيوط السفلى. نحن شعب واحد، وأمة واحدة، وربي خير، سبحانه، أقول لكم.

أطلق الحكم صفارته، وسط شمزات الزعبطييين الساخرة، وهم يشيرون إلى العجوز الذي يقف أمامهم محني الظهر. غائر العينين والوجنتين، متهدل الشفتين.

- هذا هو هدف الفريق!

_ أحسنت يا حكيم العصابة. أين كنت تخفي هذه الفكرة الرائعة.. نتنصر، وهبزم، أرادوا الفرحة، فلنفرح جميعا. قولوا للأمة، إن مظلومكم الأكبر، سيلعب، وسنرى النتيجة.. كيف يقولون يا حكيم العصابة.. الخبر عند التوالى.

وكما جاء في البلاغات المحتشمة، والتعاليق الحذرة، في كل وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمكتوبة الخاصة والعامة، نزل المظلوم الأكبر، إلى الملعب وسط التصفيقات والهتافات، والدعوات.

البعض يهتف: أيها المظلوم أغثنا. البعض يقول ادع ربك أيها المظلوم الأكبر، فلا من تجاب دعوته غيرك. ألا عاد إليك شبابك، وعاد إلينا أملنا. أغثنا يسرا، وببصا أيضا.

البعض خرج عن نطاق اللعب إلى الجد، فهتف بسقوط العصابة، وتولي المظلوم الأكبر الشأن.

كان رئيس العصابة في المقدمة، حيث أقيمت له منصة خاصة مزودة بسرادق مزدان بدوره بأعلام البلاد، وأعلام دولة الزعبطيوط العليا، على يمينه وعلى يساره ومن خلفه ومن بين يديه، ينتصف حراس يزيمهم البديع، وفي الصف الثاني ينتصب شبان حليقو الرؤوس، واضح أنهم من رجال الربط والضغط، وراءهم

الأمريكان والفرنسيين، واللاتكيز، وإسرائيل، والصومال والحشة، وإريتريا معهم. احذروا النصر أيها الناس. احذروا الهزيمة أيها الناس.

الله وحده يعلم، كيف اقتحمت الإشاعة ساحة اللعب، وبلغت إلى علم كل لاعب. حصل وأن سجل فريق الزعبيطو العليا الهدف، فلم يهتز أو حتى يبالي أنصاره، بينما اهتز أنصار الفريق المعادي فرحا وملأوا الفضاء هتافا، يحيي ويمجد الزعبيطو العليا.

انتهبت المنصة إلى ما حدث. أدنى كبير المستشارين رأسه من رأس قائد العصابة:

_ خيانة. واضحة الخيانة سيدي الرئيس.

_ أحدهم أفشى السر.

_ ما المقصود...؟

_ حركتنا سيدي الرئيس. مجموعة أخرى منا

تريد الانفراد.

_ لا يكون إلا هو. ذاكم الذي تبسم في

الصباح، عندما ذكرت الجماهير الشعبية ودعمها.

لنصر. لقد رأيته، وكأنما يتظاهر بها.

_ ما العمل سيدي. أنستشير الحكيم.

_ ينبغي أن لا يشعر أحد بأننا علمنا بالأمر.

لكن القوا القبض عليه وحده. إن أمكن، اغتالوه

طعنا بالإبرة المسمومة.

قال أحد الزعبيطيين ففلتت ضحكة خافتة من قائد الفريق، أغضبت قائد الفريق المقابل، فتوعد أحدهم بقبضة يده. حينذاك قال المظلوم الأكبر متنهدا:

_ ربي خير.

ما أن اندمج الجمعان، حتى انعدم التمييز بين اللاعبين، خاصة لاعبي فريق الزعبيطو السفلى.

غمت السماء شرقا. غمت غربا. غمت شمال وجنوبا. السماء لم تعد ترى، والمطر الغزير القادم، لا أحد يبالي به. التهمت المدرجات من كل ناحية، بأضواء ترسل دخانا بشعا.

لم يعد المظلوم الأكبر يرى. الأعين كلها تبحث عنه. الأعناق تشرئب تتبع الكرة.

هرب. قال أنصار الزعبيطو العليا.

تحول إلى شاب. قال أنصار الزعبيطو السفلى.

تحمله الملائكة والطيور الخافية، وتجري به خلف الكرة.

سيظهر لا محالة وسترون.

تسربت إشاعة وسط أنصار الفريقين: إنكم مخدوعون. النصر والهزيمة، كلاهما لغالدة العصابة. يريدون أن تظلوا تتضورون جوعا أمامها، بدل أن تموتوا جوعا وتختفون.

رأسه، تعلو وتنزل، تتبعه حيثما تمايل، كأنما هناك من يرفعها ويتبعه بها.

نسي الناس أمر النصر وأمر الهزيمة، وحل التعادل. هزهم الحماس، فرحوا يلوحون بأيديهم، أن بوركت أيها المظلوم. سجل سجل ولا تبال.

حتى من كانوا بالمنصة الرسمية، فقدوا وقارهم، ووقفوا يلوحون، بضرورة التسجيل. بلغ مرمي الخصم.

قبل، أن يقذف الكرة برأسه إلى الداخل، رفع عينيه، فوق، إلى المنصة، قابله، القائد، يلوح مبتسما بأن سجل. أدخلها أيها البطل. عرفه. تذكر أنه النظام الأكبر. قال في نفسه ربي خير.. ولأداف بالكرة خارج الملعب.

الطاهر وطار

19/06/2008

Wattar77@hotmail.com

.....

.....

.....



في تلكم اللحظة، فلت أحد اللاعبين، وقد يكون المظلوم الأكبر، من الجميع بطريقة عجيبة.

ظهر في اليمين. ظهر في اليسار. ظهر في الوسط. لا أحد درى كيف تواجد في المقدمة ووجهها لوجه، مع حارس الزعيططو العليا. قذف الكرة بنف نحو اليسار، فدخلت من الجهة اليمنى.

... لك الله يا مظلوم. حبيت.

هتفت المدرجات المعادية، أهدا محتلو المدرجات المناصرة. أمتزجت الأصوات بأهازيج الفرحة من الجانبين، من المناصرين ومن المفروض أن يكونوا معارضين. كانت المقابلة في دقيقتها الأخيرة، وكان المطر، يسح بغزارة وقوة، وكان التعادل هو مصير المقابلة في يقين الجميع.

ال جماهير الهازجة ابتهاجا بالتعادل غير مبالية بالمطر، تمني أن تتوقف المقابلة، حالا.

قيادة العصابة في المنصة الرسمية، تستعد لأمر ما لا تدري حتى الآن ما هو، ولو أن الأيدي كلها متشبثة بالسلاح متوتبة لإطلاق النار.

ومن مرمى فريقه، انطلق المظلوم الأكبر، هاربا بالكرة. ظهر يمين الملعب. ظهر في اليسار. ظهر في الوسط. بينما الكرة لا تفارق

امراة من زجاج



مصطفى نصر

- اطمئني يا فيفيان، اطمئني.
- أظن أنهم سيمنحوني الجائزة؟
- لقد أكدت لك هذا من قبل، وسترين.
وانطلق الصوت من فوق المسرح، سمعته
آتيها من كل ركن:
- جائزة الأوسكار، أفضل ممثلة لفيفيان لي؛
عن دورها في فيلم "لاذهب مع الريح" هبت
فرحة، قبلته، قال:
- أصبحت الآن أشهر ممثلة في العالم.
وأكمل الصوت الآتي من فوق المسرح: لقد
جسدت فيفيان لي دور اسكارليت أوهارا
باقتدار، المرأة الذكية متقلبة الأهواء، التي
تميش على وهم أن الحب هو هدف حياتها
و..... لم تعد تسمع ما يقال:
- جازتي الكبرى أنني فزت بك كصديق،
إنهم لا يدركون سر نجاحي في أداء دور
اسكارليت أوهارا، لم يتطرق ناقد لهذه النقطة
المهمة، وهي أنني حاملة وعاطفية مثلها وربما
أكثر.

أحست بارتياح عندما رائه، لوحث له بيدها
من بعد فرحة، وهو لوح لها وابتم، ظننا
ستجلس في أقرب مقعد خال بجوارها؛ لكنها
اقتربت، كانت تصافح الذين يمدون أياديهم لها
وتبتسم، وتتابعه بعينها في حذر؛ خشية أن
تذهب إليه فلا تجده. اضطر الجالس بجواره
أن يترك مكانه لها عندما وجدها مصرة على
الجلوس بجانبه.
- أهلا بك.

- طوال الطريق أدعوا الله أن تكون موجوداً.
لم يقابلها سوى مرات قليلة؛ ولم يلتقيا في أية
أفلام معا، لكنها أحست بارتياح معه، صوته فيه
ثقة. عندما يحدثها تحس بالثقة ويدفء يسري
في كيانه كله. امتدت أصابعها تبحث عن يده
لتشد عليها:

- إنني قلقة يا لورانس.

لم يحس بارتعاشه يدها، لم تقصد من مسك
يده؛ سوى أن يعطيها الثقة، لم تريد منه الآن
أكثر من هذا.

شد على يدها الباردة دائماً:

- لاري، إنني لقلقة دائماً، صدقني أحياناً
أبقى ساهرة حتى الصباح بسبب القلق والتوتر.
- المفروض أن تثقي في نفسك بعد هذا النجاح.
- لاري، أرجوك لا تبعد عني، اللحظات
الوحيدة التي أكون مرتاحة فيها ومطمئنة؛
عندما تكون بجانبني.

البحر دين -مدير أعمالها- في مقابقتها، هي
مشغولة هذه الأيام، معظم الأوقات تقضيها مع
لورانس أوليفيه، ظنت أن دين يطلبها
بخصوص العمل، دور عرضه منتج عليه لتمثله،
لكنه فاجأها باعتراضه على زواجها من لورانس:
إنني في الوسط منذ زمن طويل، وأعرف
دروبه ودهاليزه، إذا تزوجت مثلاً مشهوراً
سيرفعك معه، إنما لورانس أقل منك شهرة
بكثير، وأخشى أن يكون زواجه منك لاستغلال
اسمك.

صاحت فيه غاضبة:

- لورانس ممثل موهوب ودارس، وهو
الذي يرشدني إلى الطريق الصحيح.

يعود لورانس من المسرح في الصباح، ينام
وهي تدور في الشقة قلقة تنظر إليه من وقت
لآخر لعله استيقظ، تحاول أن توقفه، ثم تعود
لثانية، فهو لم ينام أكثر من ثلاث ساعات. بعد أن
ضالت بتردها اقتربت منه:

- لاري حبيبي، لاري.

يتنأب: صباح الخير يا فيفيان، إنني مازلت
في حاجة للمزيد من النوم.
- أرجوك استيقظ، فأنا لا أستطيع احتمالك
وأنت قائم.

- لماذا، هل أعطت في لومي؟

- لا، إنما أريدك مستيقظاً بجواري.

هب بحركة مسرحية، وجلس فوق الفراش
ضاحكاً: أنا تحت أمرك.

- إنهم يعرضون عليّ دور البطولة في فيلم
"عربة اسمها الرغبة".

صاح لورانس فرحاً: مسرحية تينسي ويليامز،
حسا.

- وأخافوا مارلون براندو لدور البطولة
أمامي.

- دور مناسب لبراندو، على أي حال ستقرأ
السيناريو معاً، ونحدد أماكن القوة في الدور.
- ذلك ما انتظره منك.

يأتي دين فرحاً، لقد حقق فيلم "عربة اسمها
الرغبة" أرباحاً خيالية. وأحضر دين معه
المجلات التي كتبت عن الفيلم:

- أقرني، ماذا يكتبون: أدت فيفيان لي دور
بلانش باقتدار، الحناء الجنوبية التي تشبث
بأوهام رومانسية، دورها يذكرنا بالفتاة الجنوبية
أيضاً "اسكارليت أوهارا" في ذهب مع الريح.

بعد أن سافر أغلقت باب الشقة وتعاملت مع الناس من خلال التلفزيون، ظل دين يلاحقها ويطلب مقابلتها وهي ترفض، قال: "المخرج والممثلون ينتظرونها في الأستوديو ولابد من حضورها".

ارتدت ملابسها وذهبت إليهم، قال دين:
- ماذا فعلت في الدور المعروض عليك؟
صاحت بعصبية:
- لم أنته من دراسته.
- الورق معك منذ أيام، والشركة المنتجة تستعجلني.

- لابد أن استشير لورانس.
- وأين هو لورانس؟
صاحت في ضيق حتى كادت تبكي: إنه لم يتصل، وكلما اتصلت به؛ لا أجده.
وعندما أراد دين أن يجيها، دفعته عنها في عنف وارتمت على الأرض، واضطروا لنقلها إلى المستشفى.

ترك لورانس عمله في لندن وجاء إليها:
- فيفيان جيبتي، ماذا حدث لك؟
- ما أريده أن أظل بجوارك، أبحث لي عن دور على المسرح لاكون بجوارك.
وذهبت معه إلى لندن، قامت بدور كليوباترا، بينما أدى هو دور قيصر. صفق لورانس لها:

أعادت إليه المجلات قائلة:

- لورانس سبب كل هذا.
- كنت مخطئاً عندما اعترضت على زواجك منه، إنه إنسان جاد، كل وقته لفنه وبيته، لا يضيع وقته في الجري وراء المئذ الرخيصة.
بعد أن انصرف دين؛ ظلت وحدها في الشقة، دارت في كل ركن فيها قلقاً.
هي لديها ما يشغلها، لكن القلق والتوتر يطاردانها، لورانس مشغول عنها بمسرحيته التي اقتررب موعد عرضها، لينها ذهبت معه إلى المسرح.

عندما جاء وجددها باكية، صاحت:
- هل أنا حقاً أجيد التمثيل، أم أن جمالي يداري عيوبي؟
- ماذا يهم رأيي أمام رأي الملايين في كل أنحاء العالم؟!
- المهم رأيك، فأنت تصدقني القول.
- دعلي من هذه الأوهام، فأنت أجمل وأفضل ممثلة في العالم.
أبلغها في المساء أن الفرقة ستسافر إلى لندن للعرض هناك، صاحت فرحة:
- ستركني وتسافر؟!
ربت على كتفها قائلاً:
- سأصل بك وسأتحدث معك كل ليلة.

- أرجوك، ابحث لي عن دور في السينما،
لابد أن أجد دوراً في مستوى "جسراتلرو".
- أنت ممثلة عظيمة وما زال المنتجون
يسألون عنك.
- لكن لورانس هو الأفضل، لقد منحوه في
لندن لقب سير، ثم لقب لورد، هو أفضل من
اعلى خشبة المسرح وأدى أدوار شكسبير.
- هو زوجك يا فينيان.
- تلك هي المشكلة، تزوجته وأنا أشهر منه،
والآن قد يبحث عن ممثلة أخرى أكثر شهرة
مني، ترى من سيختار؟
أمسك دين يدها:
- أرجوك يا فينيان، أرجوك.
توقفت سيارة لورانس، خرج الطبيب منها
قائلاً:
- أنت مشكلتنا يا سيد لورانس، وقد شرحت
لك كل شيء.
- لكنني أحبها وأريد أن أساعدها.
- علاجها أن تتركها، تبعد عنها، نجاحك
المستمر يعيدها، يعيدها عن إحساسها كزوجة
تستحقك.
- أخاف أن يسبب الطلاق مشاكل أكبر لها.
- كل شيء في أوله صعب، لكنها ستعتاد
حياتها بدونك وسترتاح.
- سأفعل.

- أحسن يا فينيان، كنت عظيمة.
- أنت الأجد، بجوارك تظهر قدراتي
المحدودة.
- أنت ممثلة عظيمة، لا تنسي أنك بطلة
أهم الأفلام في تاريخ السينما.
- لا تخدعني، أنت الذي سيطرت على
عقول وقلوب المشاهدين.
- دعك من أوهامك واهتمي بدورك.
- لا، لن أكمل المسرحية، أريد العودة إلى
أمريكا ثانية.
- لكن العمل ما زال مستمراً؟
أمسكت ذراعه في توسل وبكت:
- أرجوك، إنني اختنق هنا، أريد العودة إلى
شقنا لأحس بالأمان.
- سأفعل، سأفعل.
بعد أن عادت إلى أمريكا ازدادت حالتها
سوءاً، حتى اضطر الطبيب أن يحقنها لتنام، وقال
للورانس:
- هي مصابة بانفصام الشخصية.
- تزوجتها منذ عشر سنوات، ولم أحس بهذا.
- أشياء جدت في حياتها؛ أظهرت المرض
الذي كان كامناً في الأعماق.
خرج لورانس مع الطبيب وتركها دين معها
ليرعها حتى يعود لورانس.
عندما أفاقت صاحت في دين:

الركن الذي تنتمي إليه

أسماء عواد

كاتبة من السعودية

تعودت أن تستمتع في ركنها السفلي بكونه لها وحدها المكان الوحيد الذي يحوي أحلامها وممتلكاتها، الدمية البلاستيكية التي بلا رأس، وعلبة مناديل الورق التي جعلتها سريراً للدمية، غطاء قارورة الكلور الأزرق الذي خصصته لطاولة الزينة، كرة البينج بونج البيضاء والحصان البلاستيكي الصغير الذي انشق إلى نصفين بمرور الزمن، الآن لا تعرف كيف كانت محتويات هذا الركن تمددها بالخيالات، وكيف كانت تأنيبها بالأحلام المتجددة كل يوم.

الركن الثاني انتقلت إليه بعد انتقال أسرته إلى العاصمة، لم يكن سوى مقعد كبير يقع خلف باب البيت مباشرة، بجوار المكتب الذي تقسم أدراجه مع أختها الكبرى، درجان اعتادت أمها أن تبيت فيهما وتساها عن محتوياتهما، كانت تغوص في المقعد وهي تمسك في يدها بكتاب مدرسي وبداخله كتاب آخر، تخفيه عن عيني والدتها هي لا تنسى ما اكتشفته وهي تجلس في ذلك الركن، روايات الجيب، أغاني الحب، ومساحيق الزينة تذكر

الركن الذي تنتمي إليه لا يزيد عن مترين فقط تذكر الآن وهي تجلس فيه الأركان المماثلة التي مرت عليها في مراحل عمرها ولها بالأركان جعل لها ذكريات لا يشاركها بها أحد أولها ذلك الذي كان أسفل الدرج في منزلها الصحراوي الكبير كانت تفوح منه رائحة الطلاء الجيري ممزوجة بالرطوبة، تلك الرائحة التي كلما حدث وأن صادفتها في مكان ما، تعود إليها ذكرى ذلك الركن، فتشعر بالحنين المصحوب بالندم هي لا تعرف حتى الآن سبب هذا الندم المصحوب بالحزن هل هو بسبب ماضٍ لم تكتشف جماله في وقته، فتعيشه كما يجب؟ أم أنه الحزن على التغيرات التي طرأت على كل شيء؟

الركن السفلي هو الاسم الذي أطلقته على ركنها تحت الدرج في منزلها الصحراوي وهو الركن الذي حفر في ذاكرتها أولى خلايا الفرح كانت في السادسة وهي تلعب فيه بفستانها القصير، تشعر ببرودة أرضيته الأسمنية تسفل إلى ساقها، وهي تقبع فيه مثل قطرة صغيرة.

المعتقات والسراديب الخفية أم بسبب كونها قد تعرضت فيه لأول تجربة لها مع الخيانة؟ عرفت وهي ممددة بداخله أن الحياة ليست بلون الورد، وأن الذئاب تتخفى أحيانا وراء وجوه البشر ذلك الركن الذي شهد قرارها الأول بالانتحار كلما تذكرته تشعر بالضيق والرغبة في تجاوزه، تكره الشعور بمسؤوليتها تجاه ما عاشت به من أحداث، بالرغم من سليبتها المعروفة، ومن وقوفها دوما مكتوفة الأيدي، إلا أنها تشعر بمسؤوليتها في كل حدث.

القاسم المشترك بين هذه الأركان جميعا، أنها كانت ملكا لها وحدها، وأنها كانت تشعر بالقلق كلما غادرتها حتى تعود إليها من جديد، لذا صممت ركنها الأخير بحيث لا تضطر لمغادرته إلا نادرا. هكذا جعلته متكاملا قدر الإمكان، ساعد على ذلك أن جعلته مقرا لعملها، منذ أن اختارت أن تنجز عملها على الحاسب الآلي، وفي آخر الشهر تتسلم العائد منه عن طريق البريد هكذا تستمتع بعملها دون أن تغادر ركنها الذي جعلت منه بيتا متكاملا.

الركن الذي تنتمي إليه الآن لا يزيد عن مترين فقط غرفة المكتب التي تتمثل في المكتبة، والكرسي المريح الدوار، والطاولة التي تحمل الحاسب الآلي، والمقالم التي تحوي ما يمكن أن تحتاج إليه من مقص، وأقلام، وألوان،

بلب القصة

كيف أغرمت بطلاء الأظافر على وجه الخصوص، وتذكر كيف اكتشفت عشقتها للرسم بسبب فرشاته التي ألقت عليها ألوانا من السحر، تلك الفرشاة التي تموج لها أحاسيسها وهي تنسحبها على أظافرها، كم من متعة عاشتها في كل مرة كانت تضع فيها الطلاء ثم تزيله لتعود وتضعه ممن جديد. تشعر وهي تمر بالفرشاة على أظافرها وكأنها تسبح في فضاء هذا الكون فتكتشف أساره وحائقه لم تقلع عن هذه اللعبة حتى انتقلت للصف التالي في المدرسة، وبدأت تتلقى دروس الرسم بالفرشاة بدلا من أقلام الخشب.

ركنها ما قبل الأخير، لجأت إليه وهي في العشرين من عمرها كان فراشها الذي ضم أحاسيس الثورة والقلق في نفسها سريرها الذي اختارت مكانه في الغرفة التي تنقسمها أيضا مع أختها تذكر كيف أصرت على أن يكون ملاصقا للحائط كي تتمكن من وضع المذياع الصغير بجواره دون أن يسقط على الأرض.

في ركن القلق قرأت رسائل الحب، وكتب السياسة، والأدب ذلك الركن الذي يختلف عن بقية أركانها، فهو الوحيد الذي لم يتأبها الحنين إليه، ولا تحرك له مشاعرها. هي لا تعرف إن كان هذا بسبب كونه قد شاركها في اكتشاف الحقائق الممزوجة بالتهر عندما قرأت عن

حرصت في هذا الركن على وضع أريكة صغيرة، هذه الأريكة هي نفسها غرفة النوم التي تلجأ إليها بعد تعب يوم طويل، أو تستلقي عليها فاردة قدمها كي تتعرض لحرارة المدفأة، وتبدأ في قراءة كتاب يعبر بها العالم المجهول. تقبع الآن في ركنها البجلي، تذكر وهي مستلقية على الأريكة الأركان المماثلة التي مرت بها تستمتع بوحدها وهي تخشى اللحظات التي ستخطر فيها لمغادرته، مثل ذهابها للحمام، أو فتح الباب لزائر مفاجئ، تعلم أنها ستعثر حينها بالفرقة، وأنها لن يعود إليها الإحساس بالأمان حتى تعود إليه، فتشعر وكأنها قد عادت للوطن من جديد، تذكر كل هذا وهي تفوض في أريكتها، فتتكور على نفسها وتشد عليها شالها الصوف، ثم تستغرق في نوم عميق.

حالات



مدرسة
تحت إشراف
مدرسة

وغراء، تضعها بجوار علة حلوى دائرية تحوي ما لا يمكن أن تضعه في المقالم مثل شربط لاصق، وعلة كبريت، ساعة يد، أقراص منومة، وعلة علك نعناع، خيوط ملونة، ملمع للأحذية، وساعة الهاتف النقال، وأشياء أخرى صغيرة.

بجوار العلة الدائرية، وعلى الطاولة الصغيرة المنخفضة التي وضعتها في الزاوية بحيث تكون في متناول اليد، وضعت مرآة وبجوارها ثلاث علب شفاطة مستطيلة ومتشابهة، متراصة فوق بعضها البعض، وضعت في إحداهن الإكسسوارات والحلي، وفي الثانية مستحضرات التجميل، وفي الثالثة مقايض الشعر والأمشاط الخاصة بنا؛ أما الأشياء المتناهية في الصغر فقد خصصت لها علة صغيرة في حجم قبضة اليد، ثبتتها على جهاز الكمبيوتر لتضع بها مشابك الشعر، ودبابيس المكتب، ومشابك الأوراق والإبر، وأشياء أخرى من هذا القبيل.

بالإضافة إلى غرفة المكتب كان لديها في ركنها الصغير غرفة المطبخ التي تتمثل في سخان المياه، وقد وضعته على أحد رفوف المكتبة، وفناجين القهوة، والشوربة سريعة التحضير التي لا تحتاج إلا لماء مغلي كي تكون جاهزة، وبعض المعلبات، ومخلّفات البسكويت، والكعك، وكوب فخاري كبير تضع به ملاعق، وسكاكين، وفتاحة علب.

الأحلام المستحيلة

عزيز العروباوي

كاتب وشاعر من المغرب

أعيش حياة مختلفة. وأستنشق هواء جديدا لم يسبق لي أو لأي أحد آخر أن استنشقه. أشعر باختلافي وانتعاشه اللامحدود، ولا أدري إن كنت محقا أم لا، فالأيام ستحدد ذلك !

أنا الآن في المجرة المجاورة ممتطيا ظهر الطائر الخرافي، وكل المخلوقات ودعة ومسالمة. استغربت كثيرا من وداعة الأسود والذئاب، ومن صراحة الثعالب والكلاب، ونباهة الحمير النعاج، وعدل بني الإنسان، أصبحت غريبا بين هذه المخلوقات العظيمة، وهي أيضا أحست بذلك وعرفت بأنني مخلوق من الأرض فخافت أن أدنس عالمها، ثم اختفت من وجهي !

في المجرة المجاورة لا يوجد سجن ولا محكمة خاصة ولا عامة. كل المخلوقات تحكمها الضمائر والقيم. لا تفرقة ولا حروب ولا أحقاد. أحب أن أعيش فيها قليلا، ولكنني من الأرض. وهي تعرف أن سكان هذا

من شرفة النافذة أعانق أشعة الشمس فأحس بحنانها ودفتها. ذاك الحنان الذي لم يسبق لي أن أحسته مع أي امرأة قط !

من شرفة النافذة تترأى لي النجوم والكواكب، أحس أنني أطير كطائر خرافي في الفلك. وأشعر أحيانا كأنني ألمس مجرة "الأندروميديا" المجاورة بيدي الصغيرتين !

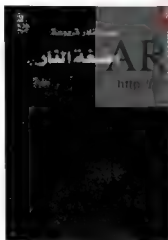
من المكان ذاته، أحس أنني أعيش في الجنة التي كتب عنها الكثير من الشعراء الخياليين. تلك الجنة التي رسمها أكثر من فنان تشكيلي عظيم. ليس هذا حلما ولا خيالا كما يظن البعض، وليس جنونا، فما زلت أتحدى بالعقل لحد الآن، ولم أفقد سيطرتي على خلاياي !

المكان شاق جدا كما أحس كلما اقتربت منه، ورغم تكذيب المحيطين بي لهذا الأمر، فأنا لا زلت أحس بعلوه وارتفاعه اللانهائي في هذا العالم، لا أدري، هل

بعد دقائق، من نفس المكان دائما،
رجعت أسرتي إلى البيت، ورجع الجيران،
وعدت بدوري إلى الأرض في رمشة عين
ولم أدر كيف . وعادت الحياة إلى طبيعتها
الأولى، لم تيقنت أنني كنت في حلم طويل
وجميل، يتمنى كل مسكين في هذا
الكوكب أن يتحقق!...

الكوكب يدنسون كل الأمكنة حيثما رحلوا
وارتحلوا لذلك تخليت عن فكري.

حاولت أن أتقرب من النجوم لكنها
صدتني ومن القمر فاسود وجهه في وجهي،
ومن الكواكب فلفظتني، إنها المهزلة حقا !.



الغزال

غزال سنقوفة - الجزائر

يحاول أن يضرب أحد السائقين المتهورين، فقد أوقف سيارته على قدمه وأخذ يرددش مع صديق. سمع الناس جميعا في تلك اللحظة أننا، يأتي من أصقاع الأرض، ولكن السائق لم يسمع شيئا، ظل يرددش ويقهقه وسط أنين موجه لـ غزال الذي لم يستطع تخليص قدمه من تحت العجلة.

أحاط الناس بالسيارة، هنا فقط انتبه السائق وأخذ يندب ويرتجش من شدة الخوف، وما إن خرجت قدم غزال من تحت العجلة حتى نهض يتخرج متوجها بعصاه إلى السائق.

لحسن الحظ أن قدم غزال بقيت سليمة، معافاة، ولم تصب بأي أذى. هنا طلب الناس منه أن يحمد الله على السلامة ويسامح من ظلمه، الرجل الذي دهس قدمه عن غير قصد. لم أحك تفاصيل الحادثة كاملة. فقد أبقيت بعضها لأحكيها فيما بعد.

لم أر هذا الفتى من قبل في الحي، ربما يكون من الوافدين الجدد، ولكنني أكاد اعتبره من خيرة أبناء الحي، لما يبدو عليه من خلق ودمش، على خلاف جيل اليوم. الذين انغمسوا

(1)

قبل ثلاثين عاما

ينهض غزال مبكراً، في الحي الذي يقيم فيه منذ خمس سنوات، ويدخل مناخراً في ساعة أخيرة من الليل.

في البداية حسبته بلا مسكن، إذ كلما خرجت إلى الحوانيت المجاورة لأشتري شيئا للبيت ألقاه قبالي.

لم أتحدث إليه، بالرغم من أنه يبدو شعبياً، معروفاً في الحي، فقد رأيت الكثير من شباب الحي يحيونه وينادونه باسم غزال وهنا، انتبهت إلى أنه يحمل اسمي بأحرفه الأربعة المعروفة.

يدو غزال رث الثياب، متقبض الوجه، متهدل الظهر، كأنه يهبط بجسمه إلى الأرض. إحدى عينيه تبدو مريضة أو بها عاهة، إذ كثيراً ما ألفتني يمسحها بكفه، كأنه يبكي ولكنه لم يكن كذلك. يرتدي لباساً واحداً في كل الفصول: سروالا وقميصا كلاسيكيين وتراه يتصبب عرقاً في كل خطوة يخطوها.

لكنه مميز من بعيد، بعصاه في الحي ورجله العرجاء التي تجعل نصفه الأيسر يميل مع قدمه، كأنه موج البحر. بعصاه هذه، شاهدته مرة وهو

مثل هذا الاسم الذي لا يحبه أبناي كثيرًا. إنه، قلت في نفسي، يشبهني إذن في الاسم وربما في أشياء أخرى بالتأكيد.

لم أستطع أن أعرف من أخبار هذا الرجل الكثير سوى أنه رجل طيب السمائل، دمث الأخلاق وهي أشياء كافية لشعر إزائه بالأمان والطمأنينة على الأقل.

حدثني الشيخ أمين، المريض بالسكري الذي يجلس أمام باب العمارة على مقعده الخشبي، أنه يحبّ علّال، بالرغم من أنه لا يعرفه. فقد أقبل بعد صلاة الجمعة إلى البيت، في الوقت الذي صد فيه المصلون عنه بعد الصلاة ولم ينتبهوا إلى مرضه وعجزه وإرادته في أن يصلي الصلاة جماعةً، وخلال الطريق التي لم تكن طويلة، لم يتحدث أحدهما إلى الآخر، سوى أن الشيخ أمين ابتسم للفتى علّال قبل نزوله من السيارة شاكرًا إياه على الفعل الخيّر وأنصرف كل واحدٍ إلى بيته.

ما يميّز الشيخ علّال هو كبره، أظنه يقترب من السبعين، نحيل الجسم، بعض أصدقائه يقول له بأنّ التحولة علامة الموت، بينما هو لا يكثر لآرائهم المتطرفة والغريبة.

من عادات الشيخ علّال أنه يدخن بكثرة ويتناول الشمة، يضعها باستمرار في الصباح

جميعًا في حياة المخدرات والقمار ومتابعة الفتيات الجميلات في الشوارع والأزقة. مثل ابني أمين كبير الأبناء، هاهو في الثلاثين من العمر وليس له من عمل يملأ به وقته، غير مشاهدة أقراص الأفلام على الـ دي. في. دي وسرقة مجوهرات والدته لبيعها في المزاد العلني في لعقبة* مع عشرات الدلالات والدلائل، يا ليت ابني كان مثل هذا الفتى، قوي الخطوات، صلب الإرادة، عارفاً لمقصده.

ما يحترني في هذا الرجل، صمته المميت والقائل، اشمئزاه من الناس وفراوه من الجموع والتجمعات.

كلما رأيته، كان ابنه يرفقته، بمشي الهويناء، يقتاده من يده وسط عشرات الأطفال الذين يملأون الحي بالضجيج والصراخ والمويل؛ من المؤكد أن الطفل لم يكن يشبع من اللعب أو بعبارة دالة لم يكن يشعر بطعم اللعب، وهو ما كان يبدو على سحنات الطفل الوديع ذي ثلاث سنوات.

ذات مرة حدثني الجار الذي يقيم في العمارة المقابلة لعمارة الجار الوافد، أن اسمه مثل اسمك، فافتتح فمي وأستأ ولم أستطع إغلاقه من الدهشة والغرابة، كون اسمي نادراً وقليل الاستعمال في الجزائر العاصمة، فأناسُ من هنا بل من المدينة* وهنا يتداولون كثيرا

كيف كان يدب في الحياة محاولاً إنجاح مدة بقائه فيها.

تذكر وهو يرى علال الجار نفسه في بدايات حياته. فقد كان مليئاً بالنشاط والحيوية.

كان حملاً في سوق الخضار بالخطاطبة، ثم تحول إلى بائع خضروات وفواكه في إحدى المحلات البسيطة، وهناك استطاع أن يكسب مالا لا بأس به، جعله يقفز من مرتبة الإملاق إلى العيش المتوسط المريح، في تلك الأثناء قرر أن يتخلى عن كوخه القصدي ويشتري مسكناً في هذا الحي ليعيش هو وأبناؤه الأربعة فيه.

بعد سنوات عدة تكاثرت النسل وازداد، ويعترف الشيخ علال بينه وبين نفسه، أن السبب في هذه الكثرة هو لا زوجته، فقد كان محباً للفراش لا يستطيع أن يستغني عنه يوماً، ووجد الشيخ نفسه ينحدر نحو الهاوية: أولاد كثيرون ومصاريف كثيرة ومدأخيل قليلة، في هذه اللحظة بالذات، دخل الشيخ علال معركة المشاكل والأمراض مع العجز عن فعل أي شيء. في الحياة.

(2)

بعد ثلاثين عاماً

اختفى الشيخ علال فجأة. لم أعد أراه كالعادة واقفاً أو مطروحاً كالفرأش المبعوث أمام باب عمارة 44، لقد اختفت آثاره تماماً.

باب القصة

الباكر تحت شفته العليا أو السفلى، فيرتفع فمه عن حالته الطبيعية يبدو كأنه أكمة في سهل.

حدثني جاري الذي يقيم في العمارة المقابلة للشيخ علال أنه سيء الحال، مكثرت النسل، فقد أنجبت زوجته 12 مولوداً، نصفهم بنات وهو يعاني من ضيق العيش وقلة ما في اليد.

حتى الخبزات الاثنتي عشرة التي يشتريها كل صباح، أصبح يشعر بالعجز إزاءها ولذلك رأى أن يضع ما يشبه طاولة صغيرة في وسط الحي يبيع عليها السجائر وعلب التبغ أو الشمة. في البداية، وجد من أبناء الحي من يشتري عنه، لم سرعان ما تحولت الطاولة تلك إلى مشكلة، لأن الكل أصبح يأخذ السجائر ولا يدفع، هناك قرر الشيخ علال بعد أربعة أشهر من هذا العمل أن يتوقف وينضم إلى الشيوخ المتسكعين في الحي. يظل مسنداً ظهره إلى جدار العمارة إماً واقفاً، متكئاً على عصاه القوية، أو قاعداً ممدود الرجلين في الطريق.

يجد نفسه في هذه الحال، مجبراً على متابعة اللعبة المعتادة وهي مراقبة أبناء وبنات ونساء الحي والتعرف على ما يفعلون، لتصبح أخبار الناس جميعاً في جيبه.

في هذه الأثناء، كان يرى خطوات علال، الجار المقيم في العمارة 45 هو وزوجته وولده،

جسمي كلما مشيت بعض الخطوات، هنا قررت
أن أبتاع عصا غليظة وقوية لتساعدني على
الوقوف والسير مستقيماً.

هوامش:

الشمة: تبغ يوضع في الفم منتشر كثيراً في
الجزائر

لعقبة: مكان شعبي للتبضع والبيع في
العاصمة الجزائرية

المدينة: مدينة شرق العاصمة

تنبيه: (ليكن في علم الجميع أن هذه القصة

مكتوبة على أساس حكاية الراوي)



أصبحت عاجزا عن الخروج، أشعر أنني
أعيش آخر أيامي. أريد أن أعرف أخبار الفتى
علال وكيف أصبحت ملامحه. وهل هو مازال
في حيناً أم أنه غادره وكم أصبح لديه من
البنين والبنات.

قررت الرحيل من الحي. ولكنني بالرغم من
ذلك ظلت ملامح الشيخ علال في مخيلتي ولم
تكف تساؤلاتي عن التناسل: ترى هل مات أم
هو على فراش الموت؟ أين عصاه وما أخباره؟.

كان ذلك اليوم مشهوداً في حياة الحي. فقد
كانت جنازة الشيخ علال. مات -بحسب كلام
الناس- بعد صلاة الفجر وهو وقت مولده أيضاً.
تدافع الناس نحو الموكب المهيّب، يخرون
خلفه إلى حفرة القبر. لا شك أنه سيستريح
أخيراً هناك من كل شيء.

كان ابنه الأصغر يحمل عصا أبيه القوية، ربما
هذا ما ترك خلفه للأبناء الكثيرين.

غادرتُ الحي واستقرّ بي المقام بأحد الشقق
النظيفة في غرب العاصمة، ليس بعيداً عن
البحر. كان مسكناً وظيفياً، قررت الجامعة منحه
لي لأقضي فيه بقية أيامي. مع مرور الوقت تكاثرت
أبنائي وكثرت مشاكلتي بعدما ظننتها زائلة،
فسقط شعري وأصبحت أشعر بالتعب يسري في

الاحتباس الحُراري حينما يتحدث

عبدالله بن علي الأقرم

والبوصلاتُ إلى طريقِ الهاويةِ

صورُ لأعداءِ الملائكِ باقيةِ

والعالمُ العربيُّ

بسيحٌ في المآسي الجاريةِ

كم ضربة قد غسَّلتُ

لا أراها

بعد هذا الفصلِ

قد بُقيتِ له مِنِّي باقيةِ

يا أيُّها العبدُ الممَرَّقُ بالقذائفِ والقنابلِ

ذبحوا بذبحكِ سيدي كلَّ السنابلِ

أحبوا جراحكِ بيننا

كقوافلٍ أحييت قوافلُ

فرموكِ بجمجمةِ

لأقدم السارِ

وفي الأزقةِ والمخاضِ

يا عيْدُ لا تُعْثِلْ

علينا بالهجومِ

ولا تكنِ للحضنِ

عيْدُ يجيُّ من الجراحِ

زوايحا متتاليةِ

ورواية بيدِ القراءِ عاريةِ

وحجارة عريضةِ

نحو الزيادةِ آتيةِ

عيْدُ يحممُ في الوعى

وطريقته تلكُ السيوفُ الداميةِ

في رأسه فاضت فلسطينُ دماً

وعلى ذراعهِ روحُ لبنانِ

تذوبُ تالماً

حيثُ المبادئُ خاويةِ

عيْدُ تسلسلُ بالجميعِ

في كفه رأسُ العراقِ

بحوارهِ شوطُ الخيولِ

يدك أضلاعُ الحسينِ

وعلى رسائلهِ سجونُ آتيةِ

وسيوفُ حجَّاجِ

وهاتيكِ الليالي الضاربةِ

لَسِيْدَةٍ تُسَمَّى
عندَ خطِّ الشَّمسِ والتَّاريخِ
بَابِلُ
يا عَيْدُ كُلِّ جِراحِنَا
نَهَضْتُ سِدَابِلُ
ارحلْ فُشْعَبُ الضَّادِ
نحوَ كُتَّابَةِ التَّاريخِ راحِلُ
هِيَهَاتَ تَغْنَى أُمَّةٌ عَرَبِيَّةٌ
وهي التي كَمْ أُنْجِيتْ أَصْدَاؤُهَا
بِطُلَّاءِ مَنَاضِلُ

1428/10/20 هـ 2007/11/1 م

كلّيب ياسين نجمة

رواية



3 سبائك سمارت



مكتبة جرار

والقُبَلاتِ والأفراحِ قاتِلُ
ما أَنْتَ عَيْدُ هَاهُنَا ؟؟؟
هلْ صُرْتَ في وَجْهِ الطُّغُولَةِ
والبلابلِ مدخلُ
لجِي: آلافِ الزَّلَازِلِ ؟؟؟
أَتَحُلُ فِيمَا بالْتَفَرُّقِ
والنَّشْبِ والقَلَقِ ؟
حَتَّى هَذَاكَ الَّتِي قُتِحتْ مَشَاكِلُ
مَجْرُ الجِراحِ أَذَابِنَا
وَحَبْلَانَا قُطِعتْ
وما وَجِدتْ على يَدِهَا مِوَاكِلُ
هَذَا مَنَازِلُ حَبِيبَا
نُسِيتْ
وَمَاتَتْ مِنْ هَوَى لَيْلِ مَنَازِلُ
يا عَيْدُ مَنَكَ اليَوْمَ تَهَرَّبُ
مِنْ عَذِوَتِهَا الْبِلَابِلُ
ارحلْ فَأَفْرَاحُ الرُّوْبَةِ مُدِيتْ
وَنَكَاثِرَتْ فِيهَا المَعَالِلُ
ما بَيْنَ تَهْدِيمٍ وَتَحْرِيبِ
مُسْتَرْقٍ مِنْ حَدَائِقِهَا أَسَاطِيرُ



... لاخيب عن العدم؟

أولاً- خلّالاً في شرايينها

وضغط دم مرتفع

ثانياً- خجلًا في مخاطبة الأم والأب

والجدّة - الشجرة

ثالثاً- أملًا في الشفاء من الانفلونزا

فنجان بابرنج ساخن

رابعاً- كسلًا في الحديث عن الفليح والقبيرة

خامساً- ملالًا في ليالي الشتاء

سادساً- دسلاً فادحاً في الفناء...

ليس لي أي دور بما كنتُ

كانت مصادفةً أن أكونُ

ذَكَراً...

ومصادفةً أن أرى قمرًا

شاحباً مثل ليمونة يتحرّشُ بالساحرات

ولم أجهّد

كهي أبعدُ

شاةً في أشدّ مواضع جسيّ سيرة!

كان يمكن أن لا أكونُ

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم؟

وأنا لم أكن حجراً صقلته المياه

فأصبح وجهاً

ولا قصبةً تثبته الرياح

فأصبح ناباً...

أنا لاعب القرد،

أرجح حيناً وأخسر حيناً

أنا مثلكم

أو أقل قليلاً...

ولدتُ إلى جانب البرّ

والشجرات الثلاث الوحيدات كالزاهبات

ولدتُ بلا زفةٍ وبلا قاطبةٍ

وسُيّبتُ باسمي مُصادفةً

وانشيتُ إلى عائلةٍ

مصادفةً،

وورثتُ ملاعها والصفات

وأعراضها:

ينادي: تعال إلي!
ولا دور لي في النجاة من البحر
أَقْذَنِي وَرَسَّ أَدَمِي
رأى الموج يصطادني ويشلُّ يدي
كان يمكّي ألا أكون مُصاباً
بحزن المُقلّة الجاهلية
لو أن بوابة الدار كانت شمالية
لا تطل علي البحر
لو أن دورية الجيش لم تر نار القرى
غَيَّرَ الليل
لم أن خمسة عشر شهيداً
أعادوا بناء المدارس
لو أن ذلك المكان الزراعي لم ينكسر
ربّما صرّت زينة
أو تعلّم جغرافيا
أو خيراً بملكة النمل
أو حارساً للصدي!
من أنا لأقول لكم
ما أقول لكم
عدد باب الكنيسة
ولست سوى رمية النرد

كان يمكّي أن لا يكون أبي
قد تزوّج أمي مصادفة
أو أمكّن
مثل أخوتي التي صرخت ثم ماتت
ولم تنبه
إلي أنها ولدت ساعة واحدة
ولم تعرف الوالدة ...
أو: كَيْفَ حَتَمَ تَكَسَّرَ
قبل انبلاج فؤاد الحسام من الكَلْسِ /
كانت مصادفة أن أكون
أنا الحفي في حادث الباص
حيث تأخّرتُ عن رحلتي المدرسية /
لأنني نسيتُ الوجود وأحواله
عندما كنت أقرأ في الليل قصّة حبٍ
تَمَنَّصْتُ دور المؤلف فيها
ودور الحبيب- الضحيّة
فكنتُ شهيد الحوي في الرواية
والحفي في حادث السير /
لا دور لي في المزاح مع البحر
لكني وكذّ طائتر
من هوة التسكّم في جاذبية ماء

أُضِلُّ / أَقْلُّ / وَأَكْثَرُ / أَسْقَطُ / أَعْلُو / وَأَهْبَطُ / أَذْنِي / وَيُنِي
علي/

ومن حسن حظي أن الذئاب اختفت من هناك
مُصادفةً، أو هروباً من الجيش /

لا دور لي في حياتي
سوي أنني،

عندما غلستني تراتيلها،

قلت: هل من مزيد ؟

وأُقدتُ قنديلها

ثم حاولتُ تعديليها ...

كأنَّ يَمَكُنُ لِي أَنْ لَا أَكُونَ سَوْنُوهُ

لو أرادت لي الرِّيحُ ذلك،

والريحُ حظُ المسافر...

شَمَّائَتْ، شَرَّقَتْ، غَرَمَتْ

أما الجنوب فكان قصياً عصياً عليّ

لأن الجنوب بلادِي

فصرتُ جَازَ سَوْنُوهُ لِأَحْلِقِ فوق حطائي

ربيعاً خروصاً..

أَعْتَدُ ريشي بغيم البحيرة

ثم أُطِيلُ سلامي

علي الناصري الذي لا يموتُ

ما بين مُقَرَّسٍ وفرسة

رجحت مزيداً من الصحو

لا لأكون سعيداً بليالي المقررة

بل لكي أشهد المجزرة

نجوتُ مصادفةً: كُنتُ أَصْفَرُ من هَدَفِ عسكري

وأَكْبَرُ من غُلةٍ تُثَقِّلُ بين زهو السياج

وخفتُ كثيراً علي إخوتي وأبي

وخفتُ علي زَنْجٍ من زجاج

وخفتُ علي قِطْعِي وعلي أُرْبِي

وعلي قمر ساهر فوق مَدَنَةِ المسجد العاليَةِ

وخفتُ علي عَيْبِ الداليةِ

بِذَلِي كأنَّه كَلَبْنَا...

ومشي الخوفُ بي ومشيتُ به

حافياً، تاسياً ذِكْرَائي الصَّغِيرَةِ عما أُرِيدُ

من الفد - لا وقت للفد -

أَسْمِي / أَمْرُو / أَرَكُنُ / أَصْعَدُ / أَنْزِلُ / أَصْرُخُ / أَسْبُحُ /

أَعْوِي / أُنَادِي / أُولُو / أَسْرِعُ / أَجْلِي / أَعْوِي / أَخْفُ /

أَجْفُ / أَسِيرُ / أَطِيرُ / أَرِي / لَا أَرِي / أَصْرُ / أَصْفَرُ / أَخْضِرُ /

أَزْرُقُ / أُنْشِقُ / أَجْهَشُ / أَعْطِشُ / أَتَبُ / أَغْبُ / أَسْقَطُ /

أَنْهَضُ / أَرَكُنُ / أُنْسِي / أَرِي / لَا أَرِي / أَمَذُكُ / أَسْمَعُ / أَبْصُرُ /

أَهْزِي / أَهْلِسُ / أَمْسُ / أَصْرُخُ / لَا أَسْتَطِيعُ / أَتُ / أَجُنُ /

لأن به نفس الله
والله حظ النبي...

ومن حسن حظي أنني جاور الألوعة...

من سوء حظي أن الصليب
هو السلم الأزلي إلى غدنا!

من أنا لأقول لكم
ما أقول لكم،

من أنا؟

كان يمكن أن لا يحالفني الوحي

والوحي حظ الوحيين

إن القصيدة رمية ترد

علي رقيقة من ظلم

تشع، وقد لا تشع

فيهي الكلام

كرش علي الرمل!

لا دور لي في القصيدة

غير استألي لإيقاعها:

حركات الأحاسيس حساً بعيداً حساً

وخذساً ينزل معني

وغيبوبة في صدي الكلمات

وصورة نفسي التي انتقلت

من أني إلي غيرها

واعتمادي علي نفسي

وحديني إلي النبع/

لا دور لي في القصيدة إلا

إذا انقطع الوحي

والوحي حظ المهارة إذ يجتهد

كان يمكن ألا أحب الفناء التي

سألني: كم الساعة الآن؟

لهم أكن في طريقي إلي السينما...

كان يمكن ألا تكون خلاصة مثلاً

هي، أو خاطراً غامقاً مبهما...

مكثاً تولد الكلمات. أدرّب قلبي

علي الحب كي يسع الورد والشوك...

صوتية مفرداتي. وحسنة رغباتي

ولست أنا من أنا الآن إلا

إذا التقى الاثنان:

أنا، وأنا الأموية

يا حبة! ما أنت؟ كم أنت أنت

ولا أنت. يا حب! هب علينا

عواصف رعدية كي نصير إلي ما تحب

لنا من حلول المساوي في الجسدي

وَذَبَّ فِي مَصَبِّ فَيْضٍ مِنَ الْجَانَيْنِ

قَأَتِ سِرَانٍ كَتَّ ظَهْرُ أَوْ سَبَطُ

لَا شَكْلَ لَكَ

وَنَحْنُ نَحْبُكَ حِينَ نَحْبُ مَصَادِفَهُ

أَنْتَ حَظُّ الْمَسَاكِينِ/

مِنْ سَوْءِ حَظِّي أَنِّي نَجِيتُ مَرَارًا

مِنْ الْمَوْتِ حَيًّا

وَمِنْ حُسْنِ حَظِّي أَنِّي مَا رَلْتُ هَشًّا

لَا دُخْلَ فِي الْجَبْرِ!

يَقُولُ الْحُبُّ الْجَوْرِي فِي سَوْءِ:

هُوَ الْحُبُّ كَذِبًا الْمَصَادِفَةُ

تَسْمَعُهُ الْعَاشِقَةُ

وَيَقُولُ: هُوَ الْحُبُّ، يَأْتِي وَيَذْهَبُ

كَالْبَرْقِ وَالصَّاعِقَةِ

لِلْحَيَاةِ أَقُولُ: عَلَيَّ مَهْلِكُ، أَنْظِرْنِي

إِلَى أَنْ يَنْجُو السَّائِلُ فِي قَدَحِي...

فِي الْحَدِيثِ وَرَدَّ شَاعِرٌ، وَلَا يَسْتَطِيعُ الْمَوَاءُ

التَّكَافُؤَ مِنَ الْوَرْدَةِ/

أَنْظِرْنِي لِئَلَّا تُعَرَّ الْعُنَادِلُ بَيْنِي

فَأُخْطَى فِي الْحَبْنِ/

فِي السَّاحَةِ الْمَشْدُونِ يَشْدُونِ أَوْتَارَ آلَاتِهِمْ

لِنَشِيدِ الْوَدَاعِ. عَلَيَّ تَوْلُكَ اخْتَصَرْنِي

لِلْأَيْطُولِ النَشِيدِ، فَيَنْتَمِعُ الْبَرُّ بَيْنَ الْمَطَالَعِ،

وَمَعِي ثَائِفَةٌ وَالْحَتَامُ الْأَحَادِي:

نَحْبَا الْحَيَاةِ!

عَلَيَّ رَسْلُكَ اخْتَصْنِي لِئَلَّا تَعْرِثَنِي الرَّحْ/

حَتَّى عَلَيَّ الرَّحْمُ، لَا أَسْتَطِيعُ التَّكَافُؤَ

مِنْ الْأَيْجِدَةِ/

لَوْلَا وَقُفِّي عَلَيَّ جَبَلٍ

فَرَحْتُ بِمَوْعِدَةِ النَّسْرِ: لَا ضَوْءَ أَعْلَى!

وَلَكِنْ جِدًّا كَهْدُ الْمَنْجِ بِالذَّهَبِ الْإِزْرَقِ الْإِلَهَانِي

صَبَّ الرُّوْرَةُ: يَهَيَّ الْوَحِيدُ هُنَاكَ وَحِيدًا

وَلَا يَسْتَطِيعُ النُّزُولُ عَلَيَّ قَدَمِي

فَلَا النَّسْرُ يَمْشِي

وَلَا الْبَشَرِيُّ يَطِيرُ

فَيَا لَكَ مِنْ قَسَّةٍ تَشَبَّهُ الْهَاطِفَةَ

أَنْتِ يَا عَزْلَةَ الْجَبَلِ الْعَالِيَةِ!

لَيْسَ لِي أُنْثَى دَوْرٌ بِمَا كُنْتُ

أَوْ سَأَكُنُّ...

هُوَ الْحَظُّ: وَلِحَظٍّ لَا اسْمَ لَهُ

قَدْ سَمَّيْتِهِ حَدَّادَ أَقْدَارِهِ

أَوْ سَمَّيْتَهُ سَاعِي بَرْدِ السَّمَاءِ

نَسْتَبِيهِ نَجَّارٌ تَحْتِ الْوَلِيدِ وَنَحْسِ الْفَقِيدِ

نَسْتَبِيهِ خَادِمُ آلِهِ فِي أُسَاطِيرِ

غَنِّ الَّذِينَ كَتَبْنَا النُّصُوصَ لَهُمْ

وَإِخْتِبَانًا وَرَاءَ الْأَوَّلِيَّةِ...

فَصَدَّقْهُمْ بِأَعَةِ الْحَرْفِ الْجَانِحِينَ

وَكُتِّبْنَا سَادَةُ الذَّهَبِ الْمُتَخَمِّنِينَ

وَمَنْ سَوَّ حِظَّ الْمَوْفِ أَنْ الْخِيَالِ

هُوَ الْوَاقِعِيُّ عَلَيَّ خَشَبَاتِ الْمَسَارِحِ /

خَلْفَ الْكَوَالِيسِ يَخْتَلِفُ الْأَمْرُ

لَيْسَ السُّؤَالُ: مَتَى؟

بَلْ: لِمَاذَا؟ وَكَيْفَ؟ وَمَتَى؟

مَنْ أَنَا أَقُولُ لَكُمْ

مَا أَقُولُ لَكُمْ؟

كَانَ يُمْكِنُ أَنْ لَا أَكُونُ

وَأَنْ تَمُتِ الْفَاطِمَةُ

فِي كَبِينٍ، وَأَنْ تَخْصُصَ الْعَائِلَةُ

وَلَدًا،

هُوَ هَذَا الَّذِي يَكْبِتُ الْآنَ هَذِي الْفَصِيدَةُ

حَرَفًا ضَرْفًا، وَتَرْفًا وَتَرْفًا

عَلَيَّ هَذِهِ الْكَتَبَةُ

بِدَمِ أَسْوَدِ اللَّوْنِ، لَا هُوَ حَبْرُ الْغُرَابِ

وَلَا صَوْتُهُ،

بَلْ هُوَ اللَّيْلِ مُقْصَرًا كَلَّهُ

قَطْرَةً قَطْرَةً، بَدِ الْحِطِّ وَالْمَوْجَةِ

كَانَ يُمْكِنُ أَنْ يَرْجِعَ الشَّعْرُ أَكْثَرَ لَوْ

لَمْ يَكُنْ هُوَ، لَا غَيْرُهُ، هُنْدُهُدًا

فَوْقَ فُرُوعَةِ الْحَاوِيَةِ

رَبَّمَا قَالَتْ: لَوْ كُنتُ غَيْرِي

لَصِرْتُ أَنَا، مَرَّةً ثَانِيَةً

هَكَذَا أَتَحَالِي: تَرْسِيسَ لَيْسَ جَمِيلًا

كَمَا خَلَنَ لَكِنَّ صَنَاعَتَهُ

وَوُطُوهُ بِرَأْيَانِهِ، فَأَتَحَالِي بِأَمَلُهُ

فِي الْهَوَاءِ الْمَطْفُورِ بِالْمَاءِ...

لَوْ كَانَ فِي وَسْمِهِ أَنْ يَرَى غَيْرِي

لَأَحَبَّ قِتَاءَ عَمَلِي فِيهِ،

وَيَتَسَيَّ الْأَيَّامُ تَرْكُضَ بَيْنَ الزَّنَابِقِ وَالْأَقْحَوَانِ...

وَلَوْ كَانَ أَذْكَى قَلِيلًا

لَخَطَّمُ مَرَاتَهُ

وَرَأَيْ كَمْ هُوَ الْآخَرُونَ...

وَلَوْ كَانَ حُرًّا لَمَا صَارَ أُسْطُورَةً...

وَالسَّرَابُ كِتَابُ الْمَسَافِرِ فِي الْبِيدِ...

لَوْلَا، لَوْلَا السَّرَابُ، لَمَا وَاصَلَ السَّيْرُ

بجاءً عن الماء . هذا سحاب - يقول

ويحمل إبريق آماله يَدُ وبآخره

يشدُّ علي خصره . وبدقُّ خطاه علي الرمل

كهي يجمع الفهم في حفرة . والسراب يناديه

يُفويه، يحدسه، ثم يرفعه فوق: اقرأ

إذا ما استطلعت القراءة . وأكتب إذا

ما استطلعت الكتابة . يقرأ: ماء، وماء، وماء.

ويكتب سطرًا علي الرمل: لولا السراب

لما كنت حيًّا إلي الآن/

من حسن حظَّ المسافر أن الأمل

توَلَّم اليأس، أو شعرة المرحل

حين تبدو السماء رمادية

وأري وردة تآت فجأة

من شقوق جدار

لا أقول: السماء رمادية

بل أطيل التفرُّس في وردة

وأقول لها: يا له من نهار!

ولأتين من أصدقائي أقول علي مدخل الليل:

لن كان لا بُدَّ من حلم ، فليكنْ

مثلنا . . . وسيطًا

كانَ تَمَشِّي معاً بعد يومين

نحن الثلاثة،

نُحْتَلِفُ صدق التبرع في حُلْمنا

وبأنَّ الثلاثة لم يتعصوا واحداً

مذ يومين،

فلنحتفل بسنواتنا الصغر

وسأصبح موت رآنا معاً سعداء

فنضُّ النظر!

لا أقول: الحياة بعيداً هناك حقيقة

وخيالية الأمكة

بل أقول: الحياة، هنا، ممكنة

ومصادفة صلات الأرض أرضاً مقدَّسة

لا لأنَّ جيرانها ورياحها وأشجارها

نسحة عن فرايس علوية

بل لأنَّ نبيّاً تمشَّى هناك

وصلِّي علي صخرة فبكت

وهوي الل من خشية الله

نُصِّي عليه

ومصادفة صار مصدر الحقل في بلد

متحفاً للهباء...

لأنَّ ألوقاً من الجند ماتت هناك

من الجائعين، دفاعاً عن الفاتنين الذين

ومن حسن حظي أني تؤم الضحي
فتأخرت عن موعد الطائفة
كان يمكن ألا أرى الشام والقاهرة
ولا متحف الوفرة، والمدن الساحرة

كان يمكن، لو كنت أبطاً في المشي،
أن تقطع البندقية ظلي
عن الأرزة الساحرة

كان يمكن، لو كنت أسرع في المشي،
أن أشتطي
وأصبح خاطرة عابرة
كل يمكن لو كنت أسرف في الحلم،
أن أقعد الذاكرة.

ومن حسن حظي أني أنام وحيداً
فأصني لي جسدي
وأصدقُ سوميقي في أكشاف الأثم
فأنادي الطبيب، قبيل الوفاة، ببشر دقائق
عشر دقائق تكفي لأحيا مُصادفةً
ولأخيب ظنّ الدم

من أنا لأخيب ظنّ الدم؟
من أنا؟ من أنا؟

يقولان: هيا . وينتظران الغنائم في
خيمتين حريريتين من الجهتين...
يموت الجنود سروراً ولا يعلمون
إلي الآن من كان منتصراً!

ومصادفة، عاش بعض الرواة وقالوا:
لو انتصر الآخرون علي الآخرين
لكانت ثار مجنا البشري عناوين أخرى

أحبك خضراء . يا أرض خضراء . نفاحة
تنوع في الضوء والماء . خضراء . ليلى
أخضر . فجعرك أخضر . فلترعيني برفق...
برفق . يد الأم، في حننة من هواء.
أنا بذرة من بذورك خضراء / ...
تلك القصيدة ليس لها شاعر واحد

كان يمكن ألا تكون غنائية...

من أنا لأقول لكم
ما أقول لكم؟
كان يمكن ألا أكون أنا من أنا
كان يمكن ألا أكون هنا...

كان يمكن أن تسقط الطائفة
بي صباحاً،

بوابات الحلم الوادي

د. علي ملاحي

والبحر بينيك الساحرين ..

سلام مكسور الوحات ..

والنوم بساحات الشرف المهذور ..

أتأبط .. أحزان الأمة ..

مختصي الطلبات ..

ما كان نداء ..

صار اليوم سيئات ..

والقصة .. صارت

في حلق الورد آهات ..

-2-

حتى النلة .. غطاها .. الجرح ..

الواقف في الطرقات

وصراخير الماضي ..

والحاضر ..

لا زالت فوق النيران

تهد من الصخر قات ..

وتبيع الحنظل فوق رقاب الأموات ..

باب الشعر

لا يمكنني إلا أن أصنع الحلم في هذا الوطن .. ولا يمكنني لا

أن أقد من الصخر المحبة .. في سبيل هذا الوطن ..

ولابد أن أقول بسم الله في كل المسافات .. ولابد أن أكب

الشعر .. لهذا الوطن

جمال الجزائر الخارق .. وعظمة جبل الاستقلال لا تقل عن

عظمة الأسلاف .. لكن .. الشمس تهرب منهم .. عندما

يجلسون إليها ..

عناق الأرض والوطن والتاريخ والمستقبل لا تصنع

الكلمات .. وأحاسيس الإنسان لا يمكن أن تتحول إلى

اللامعي .. لهذا يكبر الشعر في هذا الوطن .. ولا يصاغر

أبدا ..

-1-

قتلتي في الوادي الجيهات ..

أشفي ما بين الرابة .. والرابية مطعون الرغبات ..

ما بين البسمة .. والشهقة ..

مليون سؤال

يُطاول في الشرفات ..

لا نملك في الدنيا تيجان غد ..

وأعدي الذكري ..

تسبينا اللعنة، تسبينا الصفقات

فالحاطر ممنون ..

ومزاد الحلم كبير

باسمك

والأفق نضير.

والورد مداد الصمة في الساحات

وردي البوح

وسبيل الحمة في كل الأوقات.

ووردي الصلوات..

فلتسکر هذي الرايات

يا طفلة هذا السحر .. المتلاطم ..

بسمير الآمات

في أبحان الريح

لم تبق لنا إلا الآمات

مثل الأشلاء .. المهدور.

في كل الطرقات.

مثل البلدان المهدور.

-3-

هذا العشق المتوب في عينيك يداوي القلب ..

والأصعب كان صراط الواحد

من يعطي الإشارة كي نستلم ذكرى الأفة في ساعات

مشدودا .

الغصه .. ؟

والروح تراه .. بلا موعد

يا فتاحة هذا الصحو الممد

والمرقأ روعي،

على خارطة نبويه..

والمواد رشم المواد يا نبر الواحات.

إن الحلم تود ..

-5-

إن الحلم تمر ..

شدي أبوايك .. واقتحي ..

شدي الآن .. وثائقك ..

إن الماء تظهر ..

للزوا ..

إن الحلم تحرر ..

لن البوح أتي..	تراودني
شدي أحلامك،	المساحات..
هذا الحلم تبدد فوق ربيع الأحلام	أسفي في الأحمر..
والعاشق مكسور القد	أم أسفي في الأخضر..
ومصور الأنعام	معصوما
-6-	مسي الآيات. ؟
قد جئتك..	-7-
ما بين الظلمة أشعل قنديل القلب،	لن الحلم تورد..
أخاقل كل عساكر هذا الدرب المكسور أمام المرأة	ما بين الأصعب والأصعب بعض رجاء
حاولت بياك أن أعطيك الشمس..	والسندس.. كان بيان محبنا..
وبعض الزينات..	شدي أحلامك.. هذا الموسم جاء
حاولت الموت.. بعينيك..	وفيرا يحمل بعض دعاء
مشيت على أشواك	موصولا.. والسحر هاف.. يحمل
العادات..	أشواق المرسان..
حاولت استرداد الزيتق..	وندى الأشواق يبلله..
حاولت الفهم الوافي	وجنون الشعراء..
لجميع.. السلطات..	ولو
وأخيرا..	الفرسان..
جئتك..	لن كان لديك دليل العشق..
مستاء الأناص..	ولن الأنحاز..

وأشعل	فاخترني .. النور الوردي ..
في الورد الأحران ..	وتعالي يا أم الحلم الأمل بالأعراس
عفوا .. وأنا ولد الحاضر والماضي ..	نغرد للدفء الرهان
بؤذيني	شدي صفصاف الأحلام ..
قنديل مجنون	وتعالي ..
و الواقع عشت أدون ما بين الحجاب والرمش	لن الحلم نمرود ..
بقايا محبتنا ..	لن الحلم تورد في كل الأوطان ..
وعناق الأرض ربيع ..	والروح أتى .. يستقي السلطان
والحلم شموع لم توقد بعد ..	" غطتنا الظلمة .. واستغلق حيز الشاق "
واقلب مطيع ..	وهذا النور المارب نحو الأعيان ..
-8-	من كسر في شفتيه .. الإنسان
كيف المودة .. نحو قوحات .. الكلمات .. ؟	من أرسل فيه طواير الظلمة ..
ورسالات .. العصر .. المطفأ ..	والصم ..
لم تعرف ..	من صلى فوق يديه وألبسه ..
سبل الآفاق ..	جلباب البهتان
لم تعرف .. أن الأرض .. تدور	وطن كالأوطان ..
وسكنها ضحك	حقا ..
وضجيج ..	لكن .. أغواه الشيطان ..
يسمعه الموتى ..	فاغتال النور بكل الأجفان ..
والخوت .. الأكبر ..	ومحا .. الحب .. الميمون ..

قد ينكسر في عينيه النور..

فمه..

كربي في المهجة توت مسافتنا ..

والمنوع .. بكليك اعادته الأشياء ..

لأكون عشيق

وقاضت

الشجرة في كليك..

عبر روع الأنفاس .. كوايس الودم..

ما عندك بعض مَين .. حتى الآن..

والحلم .. المربوط .. بكل كرامات الفرسان..

وحبيبي .. من يعطيني أجمل إنسان

لم يملك ما يسر .. خيبة هذا الورد المطعون الوجه

-9-

ما بين الأصعب والأصعب حلم..

وعيش بكل البلدان..

وعصافير البهجة سئل حمام

والناس حواليه تشيد نجم الطهر ..

ودموع البوح سلام..

وأسرار وجوئه..

ويدي في الظلمة يسحبها .. إنياء؟

تدب في الحلم المطلق من كل نساء الأرض ..

صوت خمر..

تفيد لمن أوتهن..

أرسو في الشاطئ .. عبر أنهن الفلك

حما .. سيقال له ..

أسفني الموجة عن حيتان لم تشرك

الأوطان بدويك مكسورة..

أحدا .. في الملك..

ونساء الأرض بدويك ..

والبحر .. المغوار ..

أوكار مهجورة..

يفرش عينيه لها ...

صدقي لم يبق لهذا التاريخ المسي سوى صورة..

-10-

هذا للزئبق أغرى شفتيك ..

صدقي .. صار الواحد عنقوف الرقبه ،

وأغرا

وجناح العورة مفصوح للنادي والرائح ..

والزحمة في الأعماق تلون بالكحلي.. مروهتنا..	فأقعد في الخلف..
بمداد الغفلة والجور.. الفاضح..	واترك جنبات الوادي تفيض..
والحزن يلبد أفق الروح..	لن الحلم تمرّد..
يا هذا الواقف فوق دواة القلب الواسع	لن الغيم تبدد..
مسموم الخاطر..	والقلب.. القلب صحاح..
صدقني..	لنشيد..
ما بين الشوق التازف والشوق المتورد	لم يتساقط بعد..
يميع شهر سؤال..	حالة غياب
وأنا ولد الأرض المشوقة بالحلم الأبيض	الوردة كانت في القلب تعيش،
ها أنتك بالورد..	والشاعر كان بلا مأوى،
وأنت أليف الوجدان،	لن عرف محبّاه الآن؟؟
كفي أعرف مقداري عند الشده.	*****
والحق يقال:	حقا.. والقلب طعين..
وجدتك دون النصف	يتهادى المرء على كل الطرقات حزين
تداوي الجروح ببعض هموم..	يتلذذ بالحلم الأسيان.
لترد الزحمة.. في ساحات الوجدان	وجداول عشق فتان.
والواقع أن الحداثة باتت مكتشوفة.	والبسة حين تفيض.. تفيض بكل مكان..
واللعبة فاضت فيها النكهة	*****
واشدّ بها حيز العشاق	حالة حضور
	خبأئك عبر دمي..

وأنا ولد الأرض حين أحررها تذل ..

بأوامها

في يدي ..

و تمام على حلم ميت ..

تغنى بكل لغات السحر هوى كان ..

وتضيق ..

وأنت تعود إلى الأرض المحبلى ..

ترهمني

بالشق القطآن ..

بما أنت ترخني فوق ساعدها وتذوب

كانك لا تنتهي الآن غير عناق الأرض:

سبابة للشهادة

والاعتناق ..

أنت لي وطن .. أي نعم.

أنت لي جسد .. أي نعم.

ودواء القلب .. رضاك ..

فانشع للقلب إذن ..

فواقذ

ومشيت إلى سدرتي ..

كنت وحدي .. وأنت يدي ..

قلت مهلا لشمسك

حين مشيت فوق روحي،

وها جسدي جسرك البدوي إلى ساحل

لا حدود لأحلامه ..

لا سدود لأجابه.

وأنا ولد الأرض،

لكلي جافع .. للهاتف ..

والهوى .. طائر ..

لا سماء ..

تهدهد أشياء

والروح اشرايت ..

لكي ترخني فوق أنفاسه ..

والمرودة مخزبه ..

والنشيد تبصره الروح ..

بين أرائك ..

لا تسمع الحزن ..

حين يحيش به التوت

في بلدي

أحياناً يجد الإنسان في نفسه حاجات.. مكسورة بدون
سبب.. تكذب أشياء.. من عمق جوارحنا.. وتعيد
كتابة كل الأسطر بحثاً عن شوق أو حب.. لم نغلبك إليه..
الدليل..

أحياناً.. توه.. بأرجلتنا في شوارع الحياة.. في كل
المدن..
وأحياناً توه بين الأسطر.. تنزل من الكلمات.. كل ألوان
الحب..

هذا حال الشاعر.. في الواقع.. لا ترضيه الكلمات إلا
عندما يصنع منها أبراجاً.. جديدة.
توافذ..
حقيقة 1:

في الله الشدة..

فلتضرب بعصاها الريح الموهبة..

هذا وطني.. وعليه دمي..

وحنون الأفراح..

ما بين يديه سحابات.. وجراح

تطوي.. أحلاماً.. تحت الليل المنزاح..

والنجر يحيي.. ويرفع أجراس الإنسان

عبر الأوطان..

لا زلت أرى..

وحيتني لم يسقط.. منذ جرى..

والروح المفضوعة.. في بلدي..

لم تسكر بآئين.. الواقع..

لم تكذب فوق

الأشجار.. ترجمها..

لم تمن من الأحلام ذرى..

حقيقة 2:

هذا وطني..

إن شاء يكسرنى لأعود إليه نجوماً

فوق العادم..

أو شاء أعود إليه وساماً للسادم..

هذا وطني.. مازلت ألاعبه.. وسرر النشوة

يجمعنا.. والشدة في الله..

يقين القلب..

إذا غلبتنا العسة..

أو قاض علينا لمباب

السميان..

وأنا لا أملك بين يدي سوى وطني

ويقين أن الشدة في الله.. سلام..

فليحفظك الله بلادي من كل الأرقام..

حقیقة 3:

هذا وطني..

ويدها على كفي ربحان..

ويدها كما لو أن النور أنا..

وأراه كما لو أن العالم

فيه يذوب مني..

حقیقة 4:

هذا وطني..

وطاقة قلبي نافذة الشئ

الوارف عبر حدائقه..

ورموشي.. فلك في نهر عجبته..

فلنضرب بعضها الريح المسببه..

لا يمكن للوردة أن تسكن نيران

الموئين الأوغاد..

والأرض النارية الأحلام..

إذا طلعت فيها الأصفا..

تستلقي في نور الأنجاد..

وتقول بلهفتها لسحاب.. لم يعطر:

"الوردة لا تسكن خمر الأسباد..

والتربة حين تصير فضاء وداد..

يرترق فيها الإشاد..

وتدور الأرض.. كعادتها..

وعصافير الحب الإنساني تطير.."

نصيحة:

يا شاكيا للبحر ألما تعانيها

كن واقفا أن المدى رغم الفواشش سوف يحلها.

إن هانت الأذواق واختلت سواقها..

فالبرمة المثلى مطلع حينما تستقري

الأرحام ماضيها..

ذق ملحها،

واذكر بملء الصبر

ما توحيه قائمتها النبيله

قد صارت الأشياء أوضح..

همة تكلي تطهير القبيله.

من غمة في القلب.. والأوثان عاقبة ذليله.

فلا بأس أن تكشف العين عن شوقها للنهار

اعتراف:

لأن البلاد التي بيتنا ملحها والتراب
تناشينا بالكلام المبارك والابتسام الكريم..
ونزرع في كلها شجرا من يمين..
ونفضب عند انقضاء المسافات..

في وجهها،

ونصرخ الأمانى على صدرها..
في حبور..

لأن البلاد التي نحني صدرها
واسعا للنزال.

تناشدها الصبر حين ازدهام الجراحات
فوق اللسان.

جنسوة:

أشجائك أوسع من كلماتي..
وأنت العارف أحزان الصدر

تداهني بالثروة

أو ممع الرغبات..

وأنت الراغب إصلاح الحال

تقايفني بنهار الرغبة

أو وثن الطلقات..

وأنت المدرك معاني

تجبرني في الخطبة والخطبات

وأنت الضارب عرض الحائط أشراقتي..

تنأى.. وتسد رجاك بالقللعات

هائس:

رثا تستوي حالها..

وتعود إلى دها..

رثا تنهي صفوة الراغبين استداد الحصار

جدار بحدارية وديش



شعر: كرم معنوق

كَبَّ الوترُ .. عزفَ الوترُ
سكَّتْ الوترُ
هذا الفسّ القرشيُّ يأكلُ من كآبِهِ السهرُ
هذا الفسّ القرشيُّ يرعى
من مواسمِهِ المطرُ
(قد مات)
ويحك يا فعي !!
أقول مات بلا حذرٍ
أقول غادرتنا صباحاً
دون أن تطلي الصباحَ خلالَ حزنٍ أو كدرٍ
أقول مملكة العيون مساوِهُ
ورباحة عبرتُ
وما قلتُ اغشى للريح
ما قلتُ اتصرُ
لَمْ لا أقول بأنه آخى ترابِ الأرضِ
أو قلْ أنه
قد غابَ كي يأتي لنا يوماً بأوراقِ الصبرِ
لَمْ لا ترقق من حديثك مرّةً
قل عنه ألمَ حزمةٍ من نورٍ
كي يهدي السراةَ إلى دهاليزِ السحرِ
قلْ عنه ألمَ آخرِ الأوراقِ
كحبرٍ على قصيدته ويكتبُ
أولئكُ عن الحكايةِ إلى كلِّ البشرِ
قلْ ما تشاء سوى الذي قد قلتُ مات ..
وغابَ عنا ..
وقولاً غابت الدنيا جميعاً قد حضرُ
قلْ ما تشاء سوى الوداعِ وآثره
فهو الذي بالحُبِّ علمنا اللقاءَ ودقتهُ
وهو الذي صافى ووافى وأبكرُ
صِفْ عَفْ رَقْمَهُ
وَقُلْ ما كنتُ تدري يا فعي
كيف استمات على خيرٍ

يأتي من الجولان و الأقصى
 ومن يروت شاهدة الأثر
 وبأنه يوما تماذى أن يشيل الظل
 لاسن ظله يوما يعتب فانكسر
 لا يتي للزعر البري إلا عاشق يدين من حجر أحب
 (لأحمد المسمي بن فراشين)
 لأحمد المزيوع حباً بالمجر
 حاصر حصارك بالمجر
 قم يا في وتختصر جدلاً
 ولا تسهب لنا كي لا نرى صدر الأوبة ينظر
 قل مرة

قد هم يعبر زهرة في الحقل تشبهه
 وكانت زهرة البستان في لون المني
 لما رآها قد عثر
 هي قصة الريح في فيه
 وقصة جاره بعده حين اغشى الريح كي المني
 تمنح وانحر
 ما كان ندأ أو أضا ندر لصوت الريح مذ جاءت
 تناسى هامة في الأفق ترصد ما ستأخذه الريح من الشجر
 ومضى يسبح باسم من زرعوا المات
 وبلغ الموت ويجهز في عداوته
 ويؤمن بالقضاء وبأقدار
 قل عنه ليس كجاره
 إن شئت صف أشياء الأخرى
 فلم يترك حصاناً واقفاً لم ينظر
 كان القى القرشي يعرف عن مساوتنا
 ويكب عن محاسنا
 ويرى جواد الحرف ، يلجئه فيصهل
 ثم يلجئه ليبتلع القصيد ويختصر
 هذا القى المصري جاورت سنن الصحيل
 واعادت حرافنا على ما يشهيه من السير
 هذا القى الحمود درويش جليبه
 لذا أسماء وإله محمود العذاب المنتظر
 بالحبي صوراً على أعصاب دقته
 وحاذر أن يبددنا بمسرحه الكدر
 قد خف من عشق وخف من الهوى
 وأذاب جراً بين أضلعه وكابر واستر
 كي لا يمر على مواسمنا الشرر

هذا القتي القشري يعضه الضجر

وتنام فوق جفونه

زمر من الأحزان تبعها زمر

أنا لا أرى غفلا بسيرته

أرى الزمن منتهيا لفرسه

والمح فرحة كبرى براحة الحفر

فبرضلك بعد أن

ضمتك كل قلوبنا زما

وما زلنا بشمرك تأتوز

(لا تعتذر عما فعلت)

صمت تاريخا غيبك باسمي

وزرعنا صورا تباعثها صور

(والعابرون) سيفرحون سيجلسون القرفصاء

يقول آخرهم من القوقاز شاعرهم مضى

لن يدركوا الكلمات باقية

ومضي العابرون مع الكلام

بلا أثر

لا غيمة بالشعر بعدك

سوف نرقبها

فتم يا سيدي ما شئت دغ عمل السفينة

للذي رجع الرهان وما أهلك ليعتذر

وأكتب عن اللا وقت عن لغة الحديث

رأيت دارجة أم الفصحى هناك ؟

فكل أسئلة الوجود

وكل أسئلة النبال على غيالك تزدهر

لا تعتذر عما فعلت (فإننا

من بعد ما لوحث في شفة الرحيل

سننكر



لمن يروح اللوز

شعر: عزت الطيري

كم مرة خرجت من دماغي

غزاة

ليعلن اتساء

لوجهك الذي تبرعت

من عشيقه الفصول غبطة

فغير النصولا..

لمن يروح اللوز في غنايه ؟

لمن يروح الليل . . في حداثه ؟

لمن تهايات مواكب الأعقاب

تزهدي بلونها

وتسبح الطريق لانتشاتها

وتبدأ الصهيل

لمن تزركشت فراشة . . بنارها

وحوت على حماه

باب الشعر

وسبر الطريق مرهقاً . . نجيلاً ..

يحدّه البكاء . . من جنوبه ..

ويحويه الحزن . . من شماله ..

ويرغى النجيل فوقه

سواحلاً . . وموعداً جليلاً ..

الشوق في يديه . . قد غا

والورد في عينيه . . قد هوى

والوقت يستحيل لحظة ..

وبرمتي في ظل دمعته

قاتلاً . . قتلاً ..

كم مرة ..

برعت من جبينه

كم مرة

ركضت في حنينه ..

فجاءت بضوئها
تَبتُّ تَبْتيلا ..
خذيته عاهيه وامنيه
بعض ما ياتي المسحور
قطرة قطرة فلسطين
لكي يواصل الفناء في هوائك
أو... يواصل الذهولا!...

بكراً.. أصيلا ..
يا أخت روجي التي
تطرت بوجدها
وعتدت شفاها .. لصبي
وأشرفت هديلا
فأخرجت قاحها
وسوستت جراحها
ورفرفت.. مندبلا

يا أخت روجي التي
تَجَرُّ الحنين في حسيه ..
ويا مدى ما أشرق النعناع
في جنونه ..
يا موعد الأقدار
في سقيفة التوقل السحي ..
مره
وسحر قافيه ورائه ونونه



لبيك

د. عبد الله العشي

والشمس في بهائها كأنها
نهر يصبُّ في جسد
وليس حول البيت من أحد
إلا أنا وأنت...
وكان وجه الله باسمًا يُلوح في الأبد

البحر من تحتي عميق

سيفتُ قلبها بغير بالدعاء
معلقًا بالواحد الأحد

والجسد المقتول بالبريق

حملتها بيوة أشق أَرْضَ الله
بفؤادي الطريق للطريق
لبيك قد بُنيت

مست على الصدى مشيت...
أُتبع أنسياب الماء نحو القيمة البعيدة
وقفت في حراء
قلت لها : هنا أُناني الكتاب آية قاية
حتى استوى قصيده

دخلت به الحرم
طافت معي بالبيت، صليتُ معاً، دعيتُ، دعوتُ
صمتُها إلى جوارحي... بكيتُ، بكيتُ...

سمعت صوته الشريف :
- أن آمنوا... لبيك

صحت عند الركن يا الله :
ذوتنا معاً لكي نصير واحداً ولا أحد
الصمت مطبق

سَأَمْتُ، أُنْفِي، وَأَمْنَهَا، وَظَلَّلْنَا
فَلَيْسَ مِنْ ظِلِّ سَوَى لَدَيْكَ...
ظَلَّلْنَا... بِظِلِّكَ الَّذِي وَعَدْتَ
لِبَيْتِكَ قَدْ لَبَّيْتُ

هنا في الوقفة الكبيرة
بالزفة المحضرة
على صعيد عرفه
سجدتُ، لم أرفع، ظَلَلْتُ ساجدا
حتى استبان وجهه
واخضرت الأبعاد من حولي
وضعت ربابه
تأذيت يا أبي :

حَمَلْتُهَا إِلَى جِبَالِ اللَّهِ فِي الصَّعِيدِ
كَانَتْ بَقَاياَ الْخَطْبَةِ الْآخِرَةِ
فَنِيضٌ مِنْ أَنْوَارِهَا عَلَيَّ

ماضٍ صاحبي وما ضللت
فأنيفت الحجارة
وارتقت كآبة من آية الكبرى
وأونضت شراره

سَكَبْتُ خَمْرِي، أَرْقُتُهَا عَلَى دَمِي، وَأَجْهَشْتُ
خَطَايَا

جشوت، ما احتملت صهده، واغرورت عيناي
جئت أمامي...

رَبَّتْ شَمْلِي، وَسِرْتُ نَوَقَ الْمَاءِ غَارِ الْمَلَأِ...
كَانَ الْكَوْنُ بَيْنَ الظَّنِّ وَالْيَقِينِ...

فارتجت في أخضانتها، وصيحت
مدت يدا

سَمِعْتُ صَوْتَهُ الشَّرَفِ : يَا عِبَادِي
فَنِيْتُ فِي الصَّدَى، وَكَمْتُ ذَائِبَ الْجَسَدِ

ومسحت بسحره الصدى ولوعة الصباية

وَمَاؤَهَا مَنْسَكِبٌ عَلَيَّ
ضَمَمْتُ نَشْرَهَا

رأيت مُلْكَ اللَّهِ

حَتَّى اسْتَوَى الْجَنَبَانِ
وَاخْضَوْضَ الْمَدَى

سمعته يُفَاخِرُ الْجُلَاسَ حَوْلَهُ

وَصُرْتُ لَا رُخْوًا وَلَا عَصِيَّ

سمعتُ، كأنَّ بينه وبيننا قوسين أو أقل

والليل في مزقه

ألفيتُ في المصحح خطيبي

حديرة نزل الكتاب

حسبهم على الصلاة والزكاة والصيام والعبادة

وتزجَّع السَّيِّح للسماء

حسبهم على الجهاد والشهادة

تبيك...

أمرتهم بالشعر والكتابة

خرجتُ أجمعُ الحصى...

واغرورقت عيناي

وقفت بين الثمت والأسماء... يا الله...

مالتُ علي... كان وجهها مخضياً

كل منزل أنزله يفيض ماء

بالسحر والحلافة

وكل حصوة...

لثمت كلها

ألسها تضيي

فلوحتُ، وغطتُ السحابة

أفريتُ جنبها ليزاري

تبيك...

سجدت... طاب لي سجودي

عدد النقرة احتملتها على ركاب القلب...

ظلتُ ساجداً حتى تورمت جفوني

كُنتُ واحداً

ومستني الإقناع

وليس في الطريق والد ولا ولد

كأنَّ برقاً هزني فانساقط الضياء

المشعر الحرام

وقاض عن كيانِي

بين لي، فأسرع الخطى كأنما إلى الفردوس

أفقت، فاقبتُ

أنختُ ناقتي

كأنها الضحى، اثنت، ومال سرها

أنزلتها، وسدتها ذراعي

وسر الله واقف بابه

غطيتها إهابي

مززت فوق صدرها يدي، وكانت شعبة

حَتَّى اسْتَبَانَ لِي الضَّحَى
نَحَرْتُ شَكْرِي
وَعُدْتُ عَادَ لِي يَمِينِي.

صَلَّتْ، صَلَّتْ وَرَائِي
حَلَّتْهَا تَوْبَةٌ عَلَى شَافِي
رَمَيْتْ مَا رَمَيْتْ مِنْ حَصَى

بأقلمة 26-04-2007



مجلة قصص التونسية العدد 145

نافذة تكميلية أو شهادة الجاحظية الثقافية

بقلم مدير التحرير د. علي ملاح

استطاعت أن تقول (نعم) في المواقف الجادة
و(لا) في المواقف الحاسمة.

ودون تردد استحقت أن تكون واحدة من الذين
يؤمنون مبدأ "لا إكراه في الرأي".

وقعت خليدة تومي بمقر الجاحظية ليشهد لها
الجمع الخفير من المثقفين والمبدعين والأدباء
والإعلاميين أنها تستحق التكريم. وقد قالها رئيس
الجمعية بلسان حر: "إنك أول وزيرة يعترف
المجتمع المدني بنجاحه فيقرر تكريمه".

كانت التحية بين الطاهر وطار رئيس الجمعية
وخليدة تومي في جلسة التكريم عالية النبرة لما
فيها من صدق، حيث بنفس التحية الثقافية فكان
للتكريم شهادة ثقافية من الجاحظية وكل طاقمها
بل ومن كل المثقفين الذين حضروا بسخاء. وفيما
يلي هذه كلمة كل من الطاهر وطار وخليدة تومي
نقدمها لكم من بلب الإعتزاز، وجاء في كلمة
رئيس الجمعية قوله:

معالي وزيرة الثقافة الأستاذة خليدة تومي،
اسمحي لي أن أناديك الأخت خليدة، وبدون
صيغة أيدولوجية، رقيقة النضال الثقافي.

عادة عندما يتعلق الأمر بالعلاقة مع السلطة،
ومع المسؤولين في المستوى الأعلى، أتحفظ
كثيرا وأتردد كثيرا، طبقا لشعارنا: لا إكراه في
الرأي.



الموعد الثقافي في الجاحظية جاء مختلفا هذه
المرة..

كانت الفرصة قوية الأثر، عندما أعلنت
الجاحظية عن لقاء ثقافي تكريمي كبير يجمع
عائلة الجاحظية بالسيدة وزيرة الثقافة خليدة تومي
لم يكن الموعد الذي تحدد بتاريخ
2008/07/31 موعدا على مائدة طعام، ولا
تدشيناً لمعلم ثقافي، ولكنه كان تشميماً جميلاً
مخلصاً لجهود قمتها امرأة أمنت بمؤازرة الثقافة
وعملت باستماتة مقتسة قطاعها، من موقع
المسؤولية أولاً ومن موقع القناعة ثانياً.

كان لهذا الجهد أثره في الجاحظية فقررت أن
تقدم لها شهادة عرفان على كل الجهود. وليس
من عادة الجاحظية ذلك. فقد فرضت نفسها
بنفسها من خلال أدائها ووقتتها، وهي التي

حتى قبل ذلك ومن أول توليك للوزارة، استبشرنا خيراً، مدركين، ليس بحدسنا، ولكن بما نلاحظ وبما نستقري، أنك لم تأتي لتكوني أميرة بخدمها للكرسي، ولكن ماضلة في خدمة القطاع. ولهذا ولأول مرة، أجنني شخصياً، غير معارض وغير متكلف، وغير متحفظ من وزارة الثقافة.

كانت خشتنا -كالعادة- من المحيط، من البيئة بصفة عامة، من تأثير الجو العام، والانسداد العام، على إرادة ذوي الإرادة الطيبة. لكن حصل العكس.

أنت جديت يا أخت خليفة ضد التيار، فواجهت رؤساء حكومات، وواجهت وزراء، وواجهت ولاية.

كلفت اللفة الصبغة، وكان الالتزام والإخلاص للقطاع، ولمهملته سلاحك للفعال. أخت خليفة.

إنك أول وزير يعترف المجتمع المدني بنجاحه فيقرر تكريمه.

وإن الجاحظية الجمعية التي دأبت على الحياد وعلى الموضوعية وعلى الحذر في كل خطواتها، يمرها اليوم أن تكرمك بمنحك العضوية الشرفية كرمز، وكعريون على رضاها عنك.

أهلاً بك ضمن هذه الأسرة البسيطة المتواضعة الطيبة.

كثيراً وأتردد كثيراً، طبقاً لشعارنا: لا إكراه في الرأي.

فبينما من هو في السلطة، وبينما من يحب هذه السلطة، وبينما من يكرهها، وبينما من لا يبالي بها. فنلجأ إلى ما لجأ إليه من أفتى في لحم الذئب، حيث قال:

الذئب حلال. للذئب حرام. والترك أحسن. غير أنني هذه المرة، لم أتحفظ، ولم أتردد عندما تعلق الأمر بخليفة تومي. فجميع أعضاء الجمعية الذين اتصلت بهم، قالوا: أخت كريمة وبينة أخ كريم.

وحتى أولئك الذين تقولوا وتهيؤوا، وأجدوا ليس فقط مخاوفهم، ولكن تمنياتهم، في أن تخفق هذه الوزيرة المعتزة بنفسها، الشامخة الأنف.

كل بما في نفسه من حسيقة، إرسيته من أزمة مختلفة.

كل بما في نفسه من أطماع، خاصة عندما تعلق الأمر بالسنة الثقافية العربية.

لقد مضى القوم سكاكينهم وفتحوا جراحهم وأثروا "ممولين"، نسورا دينهم شم رائحة الجيف أينما كانت.

الجميع، يردد الآن عندما يمسأل: والله يعطيها الصحة. خاضت أوديسية، وعرفت كيف تنتشل السفينة من بين الصخور والعواصف.

في الجاحظية، ولنا شخصياً، وبحكم التجربة الطويلة، وبحكم ما نلتزم به من موضوعية، وضعتنا نقفنا من أول أيام السنة الثقافية في خليفة تومي.

استاذي وسيدي الطاهر وطار،

إن تكريمكم لي هو أكثر مما استحق، فلم أقم إلا بواجبي، وقد تكون الظروف السياسية هي التي ساعدتني على القيام بواجبي، فالجزائر اليوم والحمد لله تنعم بالأمن والاستقرار، وتنعم خاصة بعودة الوعي بأهمية الثقافة ودورها الإستراتيجي في التنمية، وهذا الوعي هو الذي يسهل لأي وزير ثقافة بتنفيذ برنامجه وتحقيق أهدافه.

والأمر الثاني الذي ساعدني على القيام بواجبي، هو وقوف أهل الثقافة ورموزها معي ومساندتهم لي، فلم يكن لي أن أحقق ما تحقق لولاكم أنتم نساء ورجال الثقافة، فألف شكر لكم على دعمكم ومساندتكم لي.

وتعلمون كلكم أن وزارة الثقافة هيئة حكومية، وليست مؤسسة للتنشيط الثقافي أو الإبداع الفني أو الأدبي، فهي إدارة عليا تعمل على تنظيم وتطهير الحياة الثقافية في البلد وتسهر على تشجيع وترقية الفعل الثقافي وفق سياسة حكومية مضبوطة، وهي في ذلك تتعامل مع محيط متنوع من الفاعلين والحلفاء الطبيعيين أمثال جمعية الجاحظية التي التي ما فتئت منذ تأسيسها تطور الفعل الثقافي والأدبي بصفة خاصة، وتميزت في نشاطاتها بالجودة والمستوى الرفيع، حتى أضحت رقما أساسيا في المشهد الثقافي الجزائري بل والعربي، لقد

لنوافذ

وجاءت كلمة خليدة تومي في ضيافة الجاحظية على النحو التالي:

الأستاذ الكبير والروائي العظيم الطاهر

وطار،

الأستاذة الأفاضل،

الحضور الكريم،

أسعد الله صباحكم بكل خير،

أقدم بداية الشكر الجزيل للأستاذ العظيم والروائي العالمي الطاهر وطار على هذا التكريم الذي خصني به. والشكر والامتنان على كلماته الطيبة التي أعز بها، والتي أمل أن أكون في مستوى ما تشير إليه من تقدير، وسعادتي كبيرة لأن من كرمني أديب يختلف عن كثير من الكتاب، فهو قائم من قامات الألب والثقافة ليس في الجزائر وحدها بل في العالم العربي والعالم أجمع، ولأن من كرمني رجل لا يعرف مهانة السياسيين ولا الأكل في موائلهم، وتعرف عنه الجرأة في مواجهة الحكام والسلاطين، فلا يخاف سياطهم ولا يهاب غضبهم، بل هم من يخشون قلمه ولسانه.

ومحسود من فاز بشكر عسي للطاهر وعلق على كتفه وسام الرضا، واليوم سجد لسمي على قائمة المحسودين، فطوبى لي بهذا التشريف.

ولن أضاعف للجهد من أجل ترقية الفعل الثقافي وإعادة ترميم الهوية الثقافية ومن أجل أن يكون المثقف في هذا البلد مكانة تحت الشمس أو بالأحرى من أن يكون المثقف في هذا البلد في الطليعة ولن يأخذ مكانه الطبيعي كفاعل أساسي في مسيرة البناء والتنمية.

وفي الأخير أجدد الشكر للأستاذ الروائي الكبير الطاهر وطار على هذا التكريم وهذا التشريف الذي غمرني به، ومن خلاله إلى كل أعضاء جمعية الجاحظية، ومهما قلت ومهما تكلمت سأضل مقصرة ولن أوفي الأستاذ الأديب الكبير الطاهر وطار حقه، بل أعتز على تقصيري بجمعه.

شكراً للجميع والسلام عليكم ورحمة الله.

السيدة خلودة تومي
وزيرة الثقافة



برزت الجاحظية من خلال قوة وموضوعية طرحها وجراتها في معالجة المسائل الحساسة، ويسعني كثيرا أن أكون من بين أعضائها الشرفيين، لقد قدمت لي بهذه العضوية معروفا كبيرا وأضلعت المرور على قلبي والفرحة في نفسي.

أيها الحضور الكريم،

في هذه اللحظة التي تكرمني فيها جمعية الجاحظية لا يمكنني إلا أن أتذكر إشارات القطاع الذين لولا مساعدتهم ومثابرتهم لما أمكنني القيام بواجبي على أكمل وجه، وأرفع لهم بهذه المناسبة فائق التحيات وخالص الشكر.

أيها الحفل الكريم،

سيدي وأستاذي الطاهر وطار،

تعلمون أنني كرمت مرارا خلال مسيرتي النضالية أو المهنية، غير أن تكرمكم لي اليوم له وقع مختلف؛ كنت أشعر في كل مرة أكرم فيها وكأنها حفلة ختامية تتوج عملي وتنتهيه، أما تكرمكم اليوم لي فهو بمثابة تكليف بمهمة جديدة،

وعليه فأنا أتعهد من على هذا المنبر أن أكمل ما بدأت به منذ كلفت بهذه المسؤولية،

« كلمة السيدة خلودة تومي وزيرة الثقافة بمناسبة تكرمها من قبل جمعية الجاحظية في 31/07/2008 »

أخبار ثقافية

أسبوع الفيلم الجنوب إفريقي بالجزائر

إنطلقت بقصر الثقافة مفدي زكرياء بالجزائر العاصمة فعاليات أسبوع الفيلم الجنوب إفريقي والذي دام إلى غاية 28 أكتوبر، وفي كلمتها الافتتاحية أكدت وزيرة الثقافة السيدة خليدة تومي في البداية أن "مساعدة الجزائر للحركات التحررية الإفريقية هو مبدأ من مبادئها للراسخة لكون الشعب الجزائري عاش ويلات الإستعمار الفرنسي مدة 132 سنة "مذكرة في هذا الصدد بـ"المسند القوي" الذي قدمته الجزائر لجنوب إفريقيا في نضالها ضد النظام العنصري الذي فرض على شعبها عقود طويلة من الزمن، وأشارت أن السينما في هذا البلد كانت وسيلة للكفاح ضد الميز العنصري مضيفة أن الأفلام الوثائقية التي أنجزت في تلك الفترة وضعت السينما الجنوب إفريقية الجديدة على السكة، وقالت السيدة تومي أن الأفلام الجنوب إفريقية تعكس حاليا في مجملها الحركية الديمقراطية التي تميز هذا البلد وتبين درجة التطور المعرفي للصناعة السينمائية والسفعية البصرية بشكل عام، وأضافت أنها أصبحت مصدر إلهام وتحفيز لبلدان إفريقية أخرى بفضل الجوائز العديدة التي أحرزتها

في المهرجانات السينمائية الدولية الكبرى، وبدوره أشاد وزير الفنون والثقافة بجنوب إفريقيا السيد باولو جوردان بـ"الدور الكبير" للجزائر في مساندة جنوب إفريقيا في نضالها ضد الميز العنصري مضيفا في هذا الصدد أن العديد من الدول الإفريقية استلهمت كفاحها ضد الإستعمار من كفاح جبهة التحرير الوطني ضد المستعمر الفرنسي مذكرا أن الجزائر بعد إستقلالها إستقبلت العديد من زعماء الحركات التحررية الإفريقية، وذكر السيد جوردان أن السينما في بلاده اليوم مفتوحة لكل المبدعين مهما كان عرقهم وعقيدتهم مضيفا "لنا فخورون بما تم تحقيقه في السنوات الأخيرة في مجال السينما ونود بإقتسام تجربتنا مع كل الأفرقة في المقام الأول"، كما أعرب في الأخير عن أمله في أن يتم تنظيم أسبوع للفيلم الجزائري بجنوب إفريقيا، وبعد حفل الإفتتاح تم عرض فيلم وثائقي مدته 20 دقيقة للمخرج الجزائري أمين مرباح خصصه لقضايا المحاربين للمؤتمر الوطني الإفريقي، وبخصوص هذا الفيلم الذي هو في الأصل إنتاج مشترك جزائري-جنوب إفريقي وتم

بغرض فيلم "دram" (الطبل) للمخرج زولا ماسيكو بغيلمانك زينات برياض الفتح الذي يتطرق لنضال صحفي (هنري نكسيمالو) ضد أشكال للتمييز العنصري في جنوب إفريقيا.

مهرجان للشعر النسائي بقسنطينة

7 ملايين دينار تم رصدته من طرف الدولة لهذا الغرض سيضاف كما قالت- إلى مساعدة السلطات المحلية التي التزمت بالتكفل بالمشاركات، وتوجت هذه التظاهرة الأدبية حسب منشطة الندوة للصحفية بتسلم جوائز على المتفوقات في مسابقتين نضمنا على هامش للمهرجان.

فيلم وثائقي بسطيف على موعد مع العرض السينمائي الأول للفيلم الوثائقي "كرة الكرامة"

على الانتصارات الكبرى التي حققتها الكرة الجزائرية خلال هذه الفترة وإعادة إحياء أوقات المجد التي صنعتها الرياضة الجزائرية والتي لا تزال راسخة في الذاكرة الجماعية " ، وأشار رشيد ديفر أن فكرة الفيلم انبثقت من مشروع لإخراج فيلم بروي تاريخ فريق جبهة التحرير الوطني (1962-1982) حين أحس بضرورة توسيع الفكرة لتشمل جميع المحطات الكبرى التي صنعتها الكرة الجزائرية خلال

إنجاز منه الشطر الجزائري فقط عبرت السيدة تومي عن أملها في أن ينجز شطره الثاني الذي يقع على عاتق جنوب إفريقيا ليتم عرضه خلال المهرجان الثقافي الإفريقي المزمع تنظيمه في جويلية 2009 بالجزائر، ولقد تواصلت فعاليات أسبوع الفيلم الجنوب إفريقي إحتضنت قسنطينة مهرجانا للشعر النسائي 'موجه إلى النساء المبدعات عبر مجموع مناطق البلاد' ، وفي هذا السياق أوضحت السيدة منيرة سعد خلخال خلال تشيبتها ندوة صحفية بدار الثقافة محمد العيد آل خليفة أن 92 شاعرة يعبرن باللغات العربية والفرنسية والانجليزية والأمازيغية ارتقب حضورهن لتقديم قراءات شعرية عبر فضاءات معظم البلديات والإقامات الجامعية بالولاية، وأضافت السيدة خلخال أن غلافها ماليا بقيمة تم العرض السينمائي الأول للفيلم الوثائقي "كرة الكرامة" بدار الثقافة "هاري بومدين" بسطيف ويصور هذا الفيلم سيناريو وإخراج رشيد ديفر وإنتاج "لوتس فيلم" وتطبق الطاهر بوكلة في مدة ساعة و45 دقيقة أهم المحطات والمراحل التي مرت بها كرة القدم الجزائرية في الفترة من 1921 إلى غاية 1990، من جهته أوضح المخرج رشيد ديفر أنه يطمح من خلال هذا الفيلم الوثائقي إلى " تسليط الضوء

من أربعة أساتذة متخصصين في الموسيقى والصولفيج، وعلاوة على الدروس النظرية حول الموسيقى وأبحاثها المختلفة فإن المدرسة تحتضن خمس ورشات لتعليم العزف على بعض الآلات الموسيقية مثل البيانو والقيارة والعود والمنولين والكمال بالإضافة إلى ورشة للقيام بالتمرينات الصوتية والأداء بالنسبة للمجموعة الصوتية وكذا تطبيقات حول مسرح الأوبرات، وللتذكير فإن مدينة تلمسان عاصمة الزناتيين تزخر بعدة جمعيات وأجواق موسيقية تذكر منها "رياض الأندلس" و"فرقة غرناطة" و"أحباب الشيخ العربي بن صاري" وجمعية الفن والطرب، وقد عملت هذه الفرق العتيقة على تثبيط الحقل الفني والموسيقى باحياء مهرات وحفلات متنوعة خصوصا في الطرب التقليدي مثل الموسيقى الأندلسية والحوزي الشيء الذي جعلها تشكل الخزان الحقيقي لهواة الموسيقى وتسهر على إعداد وتكوين أعضائها بنفسها في غياب معهد موسيقي متخصص مما يسمح لهذه المدرسة بأن تؤدي هذا الدور وتسد العجز الملحوظ في الميدان.

فنانات تشكيليات اسبانيات تعرضن لوماتهن بالجزائر العاصمة

فترتي الاحتلال الفرنسي وبعد استقلال البلاد، وبرأي المخرج فإن هذا العمل السينمائي سيكون "خطوة مهمة" في مستقبله السينمائي "المتواضع" مشيرا إلى أنه جمع من خلاله بين اهتماماته الثلاث المنصبة على كل من "مهنه السينما وهوايته كرة القدم وتاريخ بلاده"، يذكر أن المخرج رشيد ديفر سبق له وأن شارك في إخراج حوالي 15 فيلما ومسلسلا سينمائيا إضافة إلى عديد الأعمال التلفزيونية من بينها "مكدا ولا كثر" و"الطاكسي المجنون" و"الغايب" و"المرأة الطاكسي في سيدي بلعباس".

مدرسة جديدة لتعليم الموسيقى والعزف بمدينة تلمسان

تدعم الحقل الفني والثقافي لولاية تلمسان بمدرسة جديدة تم فتحها خلال شهر أكتوبر الجاري بدار الشباب العقيد لطفي لتعليم الموسيقى والعزف على مختلف الآلات الموسيقية وتتولى هذه المدرسة التي تشغل في بداية انطلاقها ثلاث قاعات للعزف والتكريبات الصوتية مهمة تلقين أصول الموسيقى وقواعدها الإيقاعية للهواة المسجلين والبالغ عندهم حوالي 50 شابا وكذا تزويدهم بمهارات فنية في العزف والأداء كما أوضح ذات المسؤول الذي أضاف أن الاطار البشري يتكون أساسا

القارة والتي تحمل اسم "ذاكرة أزار"، كما شاركت مارا بريتل التي عادة ما تستعمل ألوانا متعاكسة كالأخضر والأحمر والأصفر في هذا المعرض بلوحتين زيتيكتن مبرزة عمل المرأة وإسهامها في المجتمع، وصرحت مارغا ريبيرا أن "ماريا بريتل التي تتطرق في أعمالها إلى الفلامنكو غالبا ما تتناول مواضيع تتعلق بالمتوسط"، أما أوجينيا مونيلني وهي رسامة إسبانية من أصول أرجنتينية فقد اختارت تقنية للزجاج للإشادة بالمرأة من خلال لوحة من الطابع الرمزي تحمل ألوانا كثيرة وتعمل اسم "حقوق الإنسان"، كما عرضت الفنانة التشكيلية لوحة بتقنية للزجاج تحمل اسم "أسماك بولنديزيا" وأخرى تحت عنوان "شجرة الحياة"، ويتضمن برنامج أسبوع الطبخ الإسباني الذي ينظم بالتسيق مع سفارة إسبانيا في الجزائر حفلا وعرض أفلام "لإعطاء صورة حول عالم" المخرجين فانسون أردنا وكارلوس سورا.

الطويلين "مسخرة" لمخرجه الياس سالم و"الذار الصفراء" لمخرجه عمور حكار إلى جانب فيلم فيديو طويل يحمل عنوان "الصين لا زالت هنا" لمالك بن سماعيل وفيلم فيديو من النوع القصير "غوليلي" لصبرينة درلوي، ولقد تميزت هذه التظاهرة التي افتتحت بفيلم "الفوضى" ليوسف شاهين بتقديم 18 عملا

أوضحت منسقة هذا الحدث الرسامة مارغا ريبيرا أن هذا المعرض الذي يادر به معهد سرفانتيس بالجزائر العاصمة والذي يضم 17 عملا يهدف إلى تعريف خصائص وأنواع الرسم الإسباني من خلال إعطاء لمحة عن ثروته، فقد عرضت الفنانة مارغا ريبيرا لوحة زيتية تحمل اسم "الحراقة" وكذا تشكيلة تضم أربعة لوحات أنجزتها بلون التراب وأرادت من خلالها إبراز مهارة المرأة الترفية، صرحت الفنانة نقول "استعمل الكثير من المواد لأن ذلك يمثل الأرض بالنسبة لي في حين أن الألوان تمثل الفكر"، وعرضت مارغا دوران طبيعة بحرية أنجزتها بتقنية الألوان الزيتية من خلال طبقات كثيفة من الألوان الفاتحة، ولوضحت منسقة المعرض أن "الفنان يختار ألوانه حسب حالته النفسية"، أما ماريزا بلاسكو فقد فضلت إبراز الضوء كما يتجلى ذلك في أعمالها سيما لوحتها التي تعكس مناظر قريتها والطبيعة

أربعة أعمال جزائرية ضمن البرنامج الرسمي للطبعة الـ 22 للأيام السينمائية القوطاج (تونس)

يتضمن برنامج المنافسة الرسمية للطبعة الـ 22 لأيام قوطاج السينمائية الذي تواصل من 25 أكتوبر إلى 1 نوفمبر بتونس أربعة أعمال جزائرية. ويتعلق الأمر بالفيلمين

تخصيص عروض للمنتما العالمية (18 بلدا)
وفلام لمخرجين من الجزائر وقلسطين وتركيا
خارج المنافسة، وبالنسبة للأفلام ذات "الميزانية
الضعيفة" نذكر من بين الأعمال العشرة
المبرمجة فيلم للجزائرية فاطمة الزهراء
زعموم الذي يحمل عنوان " الزهر"(الحظ)،
وشهدت هذه التظاهرة مشاركة أربعين بلدا من
بينها 11 عربيا و12 أفريقيا و11 أوروبيا و7
اسياويا .

سينمائيا من النوع الطويل وتسعة من النوع
القصير الى جانب 16 فيلم فيديو من النوع
الطويل و11 من النوع القصير، وتم تشكيل
ثلاث لجان تحكيم لتقييم الأعمال المقدمة
وتتكون من شخصيات عربية وأفريقية
وأوروبية من عالم الأدب والسينما والموسيقى
من بينهم الكاتب الجزائري باسمينة خضرة،
ولقد جمعت المنافسة الرسمية لحسن الأفلام
العربية والأفريقية الطويلة والقصيرة كما تم

مهرجان دولي الأول للشريط المرسوم في

الجزائر

الجميلة، كما أعربت الوزيرة عن آمالها في أن
يححب الشباب الجزائري أكثر فأكثر نحو هذا
الفن وهذا بالنظر الى لمكانياتهم ومواهبهم التي
برزت خلال هذا المهرجان، ومن جهته ذكر
المدير الفني للمهرجان السيد مصطفى نجاي
أنهم "أبهروا بقدرات الشباب الجزائري الذي
شارك في المسابقات وكذا في الكم الهائل من
المراسلات التي تلقوها" مؤكدا في هذا السياق
أن "خلف هذا الفن سيكون مستقبلا مضمونا"،
كما تم بهذه المناسبة منح جائزة سيد على
ملواح لعميد للشريط المرسوم في الجزائر
السيد محمد عرلم للانجازات التي حققها في
هذا المجال والتي فاقت 500 لوحة شريط
مرسوم، وبعثا أعرب عن استيائه لتوقف هذا

انطلقت بفضاء مقام الشهيد بالجزائر
العاصمة فعاليات المهرجان الدولي الأول
للشريط المرسوم التي يشارك فيها 27 بلدا
عربيا وأفريقيا وأوروبيا في أجواء احتفالية،
وخلال إشرافها على افتتاح المهرجان أكدت
وزيرة الثقافة السيدة خليدة تومي أن الهدف من
هذا المهرجان هو إعادة "نعاش للفن التاسع
وبعث الروح من جديد فيه" بعد أن غاب عن
الساحة الجزائرية لأكثر من 30 سنة،
وأضافت السيدة تومي أنه من شأن هذا
المهرجان أيضا أن يرجع العلاقة بين الرسام
من جهة ودور للنشر من جهة أخرى التي تعد
-كما قالت- المدرسة الحقيقية لتكوين الرسام
بعد أن يتلقى تكوينه الأولي في مدرسة للفنون

إنساناً من تربة الوطن الأم"، كما تطرق المغير بإسهاب إلى "ثراء وكثافة مسار" هذا الفنان المولود بمدينة الأخضرية الذي صمم سنة 1962 ختم وشعار الجمهورية الجزائرية الفتية، ويرى السيد ميسوم سبيح أن أعمال هذا الفنان "تتمتع بطابع عالمي لأنها تتجاوز الحدود"، ومن جهتها أشادت نائب مديرة منظمة اليونسكو بجمال أعمال بوزيد التي تعتبر "سيمفونية حقيقية".

وأعمالا تتحدث وتتغنى عن نفسها لأن وفرة ألوان وتنفذها كل ذلك يعطي الانطباع بأننا أمام قوس قزح حقيقي يبهير الناظرين"، وتري المتحدث أن "هذا المعرض يظهر قوة التواصل الذي يتحلى به الفن" وأن "أعمال بوزيد تبرز أن الفنون البصرية تلعب دوراً في مجال الوفاق والتواصل بين الشعوب وحوار الثقافات وللتقاهم المتبادل" مضيفة أن "أعمال بوزيد تبعث نسمة واقعية وتقالوا وشعورا بروعة الحياة".

حفلات مشتركة من أحياء الجوقين السمفونيين الجزائري والتونسي

أعلن مدير الجوق السمفوني الوطني خلال أن الجوق السمفوني الوطني والجوق السمفوني التونسي أحياء حفلات بكل من الجزائر العاصمة وسطيف، وبخصوص هذه

الفن في الجزائر لعدة سنوات دعا السيد عرام السلطات إلى انجاز مدارس لتكوين الفنانين في مجال الشريط المرسوم لإعادة بعث هذا الفن من جهة وضمان استمراره من جهة أخرى، ويذكر أنه تم بهذه المناسبة التي حضرها أعضاء من الملك الدبلوماسي المعتمد في الجزائر تنظيم معرض للشرطة المرسومة ضم كتباً ومجلات وكذا لوحات لفنانين جزائريين وأجانب المشاركين في هذا المهرجان.

الرسام الجزائري محمد بوزيد يعرض بمنظمة اليونسكو

جانب معرض "نظرات الذاكرة" للرسام الجزائري محمد بوزيد بمنظمة اليونسكو عند افتتاحه جمهوراً واسعاً توقفاً لاكتشاف أعمال هذا الفنان الذي يتجاوز سنة 80 عاماً والذي يعتبر بمثابة عميداً للرسامين الجزائريين، ومن بين ممن حضر هذا المعرض السيد عبد اللطيف رحال المستشار الدبلوماسي للرئيس عبد العزيز بوتفليقة ونائب المدير المكلفة بالثقافة بهذه المنظمة والعديد من الدبلوماسيين والفنانين والجامعيين وأقرباء وأصدقاء الفنان، وفي الكلمة التي لقّاها بالمناسبة أكد السيد ميسوم سبيح سفير الجزائر في فرنسا "الطابع العالمي" لأعمال هذا الفنان الذي "يتغذى للهامة

الموسيقار العديد من المقاطع الموسيقية التي قام بتأليفها منها موسيقى أشعار مفدي زكريا تحت عنوان "عصفي يارياح" و"أذكروا الثورة في أقسامكم" إضافة إلى قطع شعرية من التراث الأندلسي.

عملية لحماية قصر "كاوة" الأثري بغليزان

حظي قصر "كاوة" الأثري الذي يعود تاريخه إلى الحقبة الرومانية والواقع بتراب دائرة عمى موسى عاصمة ولاية غليزان بعملية ترمي إلى حمايته بادرت إليها وزارة الثقافة حسبما علم لدى مديرية القطاع، واستنادا إلى نفس المصدر فإن هذه العملية تهدف في مرحلتها الأولى إلى إنجاز سياج خارجي حتى يتسنى الحيلولة مستقبلا دون وقوع أعمال نهب أو سرقة لمختلف القطع الأثرية التي لا تزال شاهدة على الوجود الروماني بالمنطقة وهذا في سياق المجهودات المبذولة من أجل الحفاظ على القيمة التاريخية الثمينة الهامة للقصر المذكور والذي يعود تاريخ تصنيفه إلى عام 1901، وأشارت مديرية الثقافة في هذا الصدد إلى أنه سيتم الاعلان عن استشارة قبل نهاية السنة الجارية من أجل تعيين مكتب دراسات معتمد لدى الوزارة الوصية ومختص في حماية وترميم

التظاهرة الفنية أكد السيد بوعزارة أن البرنامج يضم مقاطع موسيقية من التراث بكل البلدان وكذا الموسيقى السمفونية العالمية، كما ذكر نفس المتحدث بهذه المناسبة بمهمة الجوق السمفوني الوطني والمتثلة في إعادة ترميم التراث الموسيقي الوطني في شكله السمفوني ونشر الموسيقى العالمية عبر كامل التراب الوطني، في نفس السياق أرفف المتحدث يقول لقد باشرنا عملا جواريا حيث أحيينا حفلات ب 36 ولاية مقدما بالمناسبة حصيلة نشاطات الجوق الذي كثف نشاطاته بصفة خاصة في اطار تظاهرة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2006" من خلال تنظيم العديد من الحفلات، وفيما يتعلق بالبرنامج المسطر أشار السيد عبد القادر بوعزارة أنه من المقرر تنشيط حفل مشترك من طرف مسيقين جزائريين وإيطاليين في فيفري 2009 وحياء حفل من طرف رئيس الجوق الياباني في مارس 2009 وكذا تنظيم المهرجان الثقافي الافريقي الثاني بالجزائر في جويلية 2009، من جهة أخرى صرح نفس المسؤول بهذه المناسبة سيتم انشاء الجوق السمفوني الافريقي اضافة إلى انشاء جوق سمفوني جهوي بكل من وهران والبيورة وبلاتة، وعقب هذه الندوة الصحفية تم تكريم الموسيقار والمؤلف الموسيقي رابح كادم، وبحوزة هذا

هذا الموقع في الوقت الراهن على ثلاثة أسوار خارجية منجزة بالحجارة الكبيرة الى جانب رواق يبلغ طوله 30 مترا حيث تتخلله عدد من المداخل يعتقد أنها كانت تؤدي الى قاعات طويلة استعملت من قبل الرومان كمساكن للجنود والعبيد والخدم، كما يضم القوس المتواجد بالمدخل الرئيسي لقصر "كاوة" كتابة باللغة اللاتينية مع مجموعة من الرسومات الزخرفية المنحوتة ذات شكل نباتي وأخرى هندسي على غرار النجوم والمربعات والخطوط الدائرية والمستقيمة والتي تحمل دلالات دينية وعقائدية.

تخليد ذكرى المرحوم روبشد في الطبعة الثالثة للمهرجان الوطني للمسرح الفكاهي بالمدينة

توجت الطبعة الثالثة للمهرجان الوطني للمسرح الفكاهي بمدينة المدية بتخليد ذكرى أحد أصدقاء الكوميديا النقدية المرحوم روبشد من 27 أكتوبر إلى الفاتح نوفمبر، وتتألفت في طبعة 2008 ثمانين فرق مسرحية من ضمن 30 قدمت ترشحها في هذا المهرجان الثالث من أجل الفوز بـ "العنقود الذهبي" وهي أعلى جائزة تمنح في هذا المهرجان الذي خصصت طبيعته لعرض المسيرة الفنية وأعمال المرحوم روبشد، وعرضت أشهر أفلام هذا المسرحي

مثل هذا النوع من المعالم حيث سيحدد طبيعة الأشغال الواجب القيام بها وكيفية تجسيدها بشكل سليم بناء على مقاييس علمية دقيقة وهذا بتجنب المساس بخصوصيات الموقع التاريخية والأثرية والذي باستطاعته أن يتحول الى وجهة سياحية سواء لأهل الاختصاص أو محبي الفوس في أعماق الحقب التاريخية الغابرة، كما أكدت نفس المديرية على أهمية تحقيق هذه العملية من دون أن تتسبب في عرقلة أشغال البحث والحفريات التي بالإمكان أن يقوم بها في المستقبل مختصون في علم الآثار للوقوف ميدانيا على خبايا وتكثؤ القصر غير المعروفة لحد الآن ليثدد نفس المصدر على ضرورة صيانة وإعادة الاعتبار لمختلف الأجزاء المتبقية المشكلة لهذا المعلم من خلال عمليات أخرى باعتبار أنه يعد أحد المكونات الهامة للتراث المادي المحلي من شأنه أن يسلط الضوء على عدة أحداث تاريخية سجلتها منطقة "الونشريس" الجبلية بالدرجة الأولى، للإشارة فقد شيد قصر "كاوة" الذي يقع تحديدا ببلدية الولجة التابعة لدائرة عبي موسى حسب مديرية الثقافة خلال العصر الروماني في القرن الرابع ميلادي فوق إحدى التلال بسلسلة جبال "الونشريس" على مساحة تقدر بـ 05 هكتار حيث احتضن مقر القادة العسكريين الرومان آنذاك بالنظر الى موقعه الاستراتيجي، ويتوفر

البارزة للمسرح الجزائري أمثال رشيد قسنطيني ومصطفى بديع ونجاة تونسني وسيد علي فرناندال ومحمد توري ومصطفى كاتب، وقد كللت أعماله بالنجاح بعد تقمص شخصية (حسان طيرو) للمخرج محمد لخضر حمينة عام 1967، وواصل رويشد مشواره الفني بالتلفزيون الجزائري حيث لعب في عدة سكائشات وأفلام تلفزيونية إلى أن وافاه الأجل يوم 28 جانفي 1999 بالأبواب بالعاصمة، ومن بين الأفلام الشهيرة التي شارك فيها هناك "الأفيون والعصا" (1971) و"قرار حسان طيرو" (1974) و "حسان النية" ((1989) و"الظل الأبيض" (1991)، للتذكير كانت الطبقات المسابقة للمهرجان قد خلدت ذكرى كل من مصمم الديكور والمشاهد عبد القادر فراح الذي وافاه الأجل بلندن في 20 ديسمبر 2005 والكوميدي سيرايط بومدين المتوفى في 20 أوت 1995 وكذا الكوميدي الشهير محمد التوري.

والسينمائي وقدمت محاضرات حول فن المسرح في الجزائر وتاريخ الفرقة المسرحية لجبهة التحرير الوطني التي احتلت هذه السنة بمرور مائتي عام على إنشائها وذلك بالإضافة إلى تنظيم ورشات تكوين حول فن المسرح لفائدة الجمهور، كما شهد المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي تنظيم نشاطات فنية وثقافية متنوعة من ضمنها عرض أفلام وأشرطة وثائقية حول ثورة التحرير المجيدة، ولد أحمد عياد المدعو رويشد عام 1921 بالجزائر العاصمة، ومارس العديد من الحرف الصغيرة لكسب لقمة العيش إلا أن مؤهلاته الفنية فتحت له أبواب الفن الرابع في سن مبكرة حيث اكتسب خبرة كبيرة وشهرة ساعدته على الظفر بأدوار رئيسية في السينما، وكان أول دور أداه الفنان في مسرحية لعبد الحميد عباسية تحت عنوان "استرجع يا عاصي" التي نالت إعجاب الجمهور آنذاك مما شجعه على مواصلة المشوار الفني واعتناق هذه المهنة، ولدى مشاركته ميكرا في أعمال فنية فوق خشبة المسرح احتك رويشد بالعديد من الأوجه



شاعر من أدرار

الشاعر أحمد بن مهدي:

من مواليد 1967 بأدرار تلقى علومه الأولى بها، وأتمها بولاية بشار.. يشتغل في تدريس الأدب العربي. رئيس النادي الولائي للإبداع الأدبي بأدرار.. بدأ مشواره الأدبي منذ نعومة أظفاره ونشر مجموعة من إنتاجه الأدبي بالجزائر الوطنية.

منفى القصيد

متفأك يا سفرا في الجرح بالحن
إسراء شادية بالحن في شجن

تبراح أمنية في عمة الوسن
لأنها بسمت للتجر مدهدها

ما كان أعذبه لو أنه وثب
طيف أم به الإسهاد في ومن

في سكرة الطريد رقضا على فن!!
متفأك بجري دمي في الجرح والمحب

متفأك أغنية حيرى وأحجية
يا صاح تادمه ناي شدا حزني

قد كان راودها بعث بلا زمن!!
متفأك أنت نماء في ارتفاق لظي

متفأك يا قدرني نوح لتأكلة
وقودها نفس قد سيم بالحن!!

خنساء ما نذبت صخرا بلا ثمن!!
لا رشف يتجده، لا فتح يرمده

متفأك امرأة تذكراها مسد
عقاؤه ارتعدت في عمة الوسن!!

من سحرها نسجت نصلا برى بدني!!

عنفاء ما اتبعث من أسرها شغفا

بالبعث من عبث الإرماد والحن!!

كم كان يسكرها في غفوة الأمد